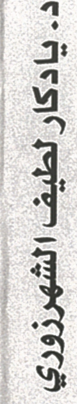
د. يادكار لطيف الشهرزوري

الظاهراتية والنقد الأدبي

الأصول الفكرية للمناهج النقدية

قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس ميداناً تطبيقياً





الظاهراتية والنقد الأدبي

الغلاف: م. جمال الأبطح

الظاهراتية والنقد الأدبي

يشكل البحث نافذة جديدة، يمكّن القارئ من الاطلاع على المناهج النقدية برؤية مغايرة، ومن زاوية مختلفة، فيقف على أصولها ومقوماتها، وهذا أمر يجعل فهم المناهج النقدية أسهل، واستيعابها أسلس، وتوظيفها أنجع.

تكمن فرادة هذا المشروع في ربط المناهج النقدية بأصولها، وتحديد منطلقاتها، إذ الأساس في التلقي والفهم والاستيعاب هو معرفة الأصول، فإذا تسنّى للمتلقي أن يمسك بالخيوط الأساسية للموضوع المطروح، أصبح بإمكانه أن يستوعبه ويتفاعل معه وينطلق بعد ذلك إلى مديات معرفية جديدة.

الأصول الفكرية للمناهج النقدية
قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس ميداناً تطبيقياً



ISBN 978-993345337-4







الظاهراتية والنقد الأدبي

الأصول الفكرية للمناهج النقدية

الكتاب: **الظاهراتية والنقد الأدبي**

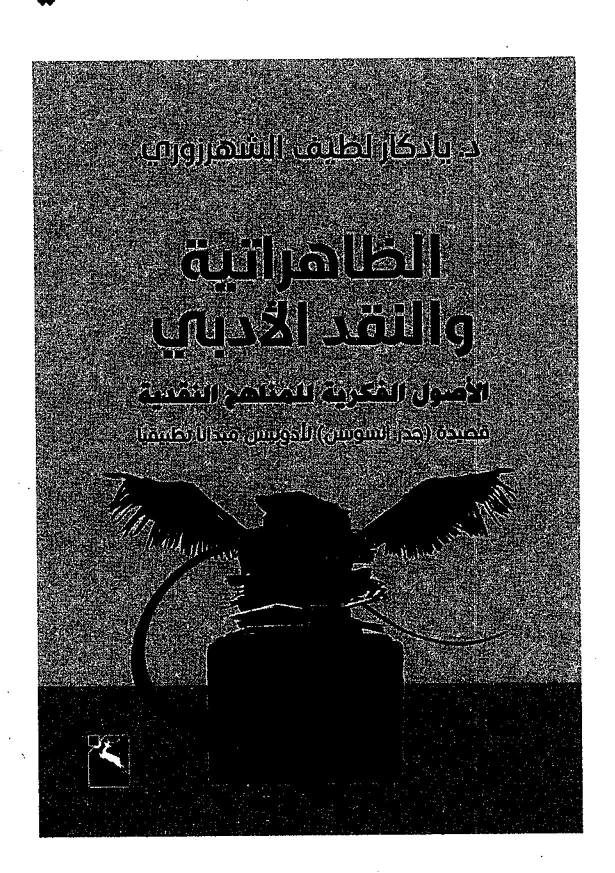
الكاتب: **د. يادكار لطيف الشهرزوري**

الطبعة الأولى: 2015

الناشر: **دار الزمان**
للطباعة والنشر والتوزيع
دمشق - سوريا: ص.ب 5292
تلفاكس: 00963 11 5626009
موبايل: 00963 932 806808
E-mail: zeman005@yahoo.com
E-mail: zeman005@hotmial.com
Website: www.darzaman.net

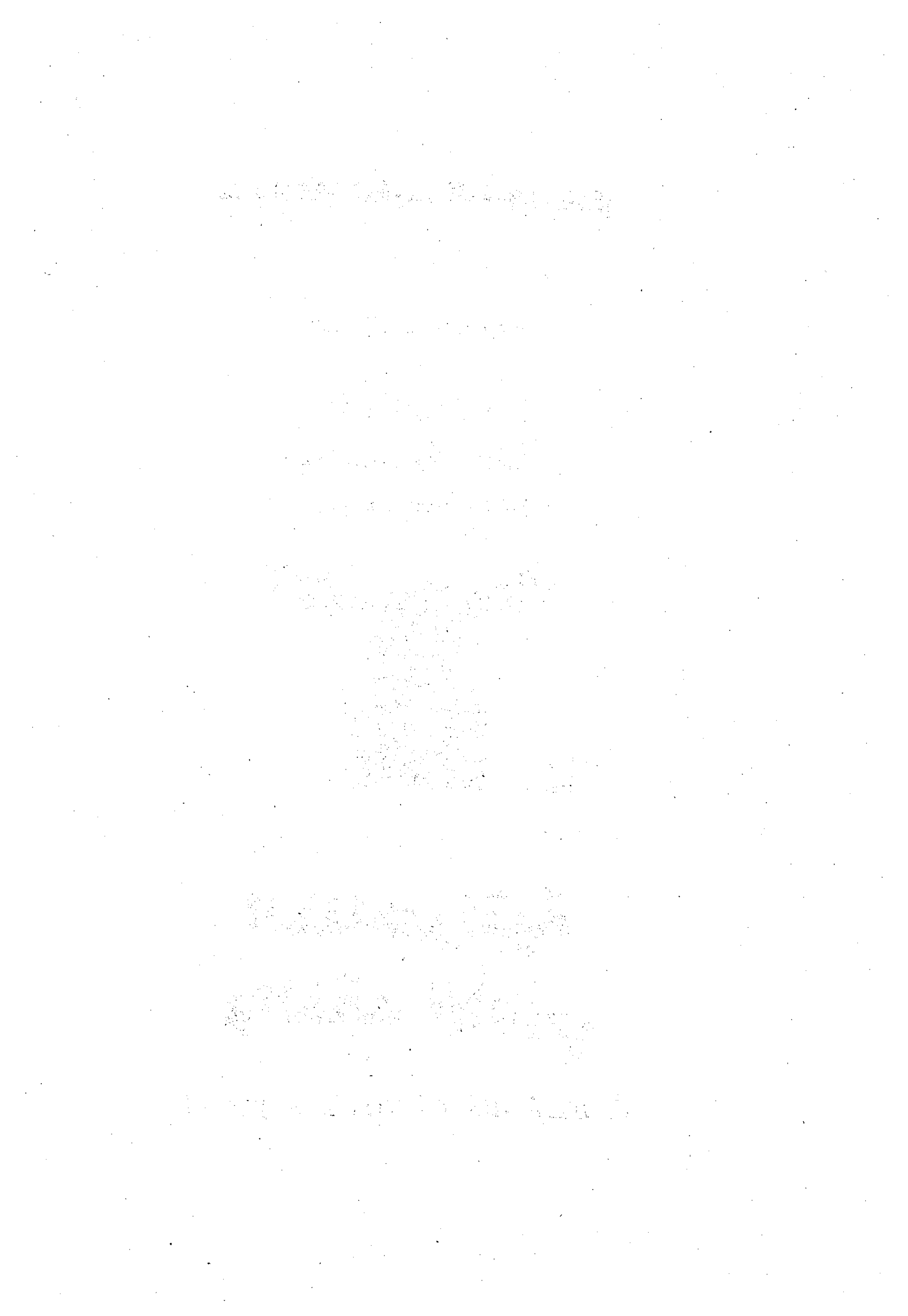
الإخراج الداخلي: دار الزمان
تصميم الغلاف: م. جمال الأبطح

د. يادكار لطيف الشهرزوري



الظاهراتية والنقد الأدبي

الأصول الفكرية للمناهج النقدية



الإهداء ..

إلى أمي الغالية... مصدر سعادتي وتوفيقي..

وإلى صديقة العمر.. زوجتي الوفية.

وإليكما يا بهجَتَيَّ عمري وزينَتَيَّ حياتي (آران وأنوا).

وإليك يا إشراقة الحاضر والمستقبل، أيها القادم الجديد (آدان).

وإليك ..

يا أستاذتنا القديرة (الدكتورة بشرى البستاني) إجلالاً ووفاءا.

المحتويات

المقدمة

تترك الفلسفات الكبيرة تأثيرها الكبير في الثقافة الإنسانية، وتستطيع أن توجّه واقع الدراسات النقدية والأدبية، وتجعله مغايراً للمألوف، وجديداً في الطرح والمعالجة، وثرياً في امتلاك الأدوات الإجرائية، تحت تأثير خلفيتها العميقة، وأسسها المتينة، ورؤيتها الواسعة للحياة والوجود الإنساني. وهذا أمر ينطبق على الفلسفة الظاهراتية Phenomenology التي استطاعت أن تترك أثرها الكبير في الحركة النقدية الحديثة والمعاصرة، وأسهمت إسهاماً كبيراً في نشأة مناهج نقدية متنوعة.

من هنا يقدّم هذا البحث نفسه من خلال الجانب التنظيري – التطبيقي، فيحاول إبراز أسس الفكر الظاهراتي وأصوله ودوره في تطوير النقد الأدبي الحديث والمعاصر باتجاهاته المختلفة ومناهجه المتعددة، إذ أسهمت الظاهراتية في تطور الدراسات الأدبية والمناهج النقدية، من خلال الأسس النظرية التي قدمها رائدها ومؤسسها (إدموند هوسرل)، فقد غيّرت الظاهراتية طبيعة الدراسات الأدبية، فأثرت حقول النقد المختلفة، وأمدتها برؤى جديدة، وأدوات بحثية ناجعة.

يهدف الباحث إلى تشخيص دور الفلسفات الكبيرة، والنظريات الجادة في تجديد مسارات الفكر والأدب والنقد، وحاول الاستدلال على ذلك بإبراز المحاور الظاهراتية التي تبنتها الحركة النقدية بمناهجها المختلفة، وذلك عن طريق فصل تنظيري وآخر تطبيقي. كما أنّ البحث بحد ذاته نافذة جديدة، يمكّن القارئ من الاطلاع على المناهج النقدية برؤية مغايرة، ومن زاوية مختلفة ، فيقف على أصولها ومقوماتها، وهذا أمر يجعل فهم المناهج النقدية أسهل، واستيعابها أسلس، وتوظيفها أنجع.

هناك تشابه كبير بين طريقة عرضي للموضوع، مع طريقة عرض الأحداث في الروايات الحديثة، إذ اعتمد الباحث على تبئيرات متعددة وزوايا مختلفة لعرض المادة وغربلة المعلومات، فيجد القارئ أنّ هناك معلومات تامة في بعض المباحث، وهناك معلومات أقل، كما يجد إشارات وإضاءات في أماكن أخرى، وكل ذلك حسب سياق العرض، وحاجة المادة إلى التوضيح، كما تلتقي طريقة العرض أيضاً، بأسلوب التواتر في السردية، فهناك موضوع (حدث) واحد تكرر (عبر زوايا مختلفة، وتفاصيل جديدة) مرات عدة ، وهناك موضوع واحد ذكر مرة واحدة، وهناك عدة موضوعات لخصت في سياق توضيحي واحد، وتساعد كل هذه التبئيرات والتواترات القارئ على لملمة الموضوع،

والوقوف على البناء الكلي للعمل.

يتألف البحث من تمهيد وفصلين، اشتمل التمهيد على ثلاثة محاور، أولاً: نشأة الفلسفة الظاهراتية وأصولها، ثانياً: امتداد أفكار هوسرل إلى الحقول المعرفية المتعددة. ثالثاً: الأساس النظري للمقاربات التطبيقية. وجاء الفصل الأول تحت عنوان (الظاهراتية والنقد الأدبي)، وهو متكون من مبحثين، يأتي المبحث الأول: (تأثير الظاهراتية في نشأة المناهج النقدية) في سبعة محاور: أولاً: الظاهراتية ومدرسة النقد الموضوعاتي، ثانياً: الظاهراتية ومدرسة النقد الجديد. ثالثاً: الظاهراتية والنقد المتمركز على النص- الشكلانية والبنيوية. رابعاً: الظاهراتية والتأويلية. ويأتي المحور الخامس للحديث عن دور الظاهراتية في تبلور معالم النقد السيميائي، وخصص المحور السادس لدراسة تأثير الظاهراتية في السردية Narratology، وقد جاء في محورين: الأول: دور الظاهراتية في التمييز بين القصة والخطاب السردي، والثاني: دور الظاهراتية في تمييز (جيرار جينيت) بين حكاية الأحداث وحكاية الأقوال. وتفرّغ المحور السابع لإلقاء الضوء على تأثر جاك دريدا في مشروعه التفكيكي بهوسرل وجادامير. وجاء المبحث الثاني بعنوان: تأثير الظاهراتية في نشأة نظريات التلقي، واشتمل بدوره على محورين: الأول تأثير الظاهراتية في جمالية التلقي، والثاني: تأثير الظاهراتية في نقد استجابة القارئ. أما الفصل الثاني: (النقد الظاهراتي)، فتناول الباحث فيه مفهوم النقد الظاهراتي، وجعل - من أجل توضيح معالم هذا النقد - قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس ميداناً تطبيقياً، وقد استقر الفصل على مبحثين وهما: وعي الذات، ووعي الموضوع.

أراد الباحث من مشروعه هذا أن يكون فريداً من نوعه، وذلك عبر ربط المناهج النقدية بأصولها، وتحديد منطلقاتها، إذ الأساس في التلقي والفهم والاستيعاب هو معرفة الأصول، فإذا تسنّى للمتلقي أن يمسك بالخيوط الأساسية للموضوع المطروح، أصبح بإمكانه أن يستوعبه ويتفاعل معه وينطلق بعد ذلك إلى مديات معرفية جديدة. والله من وراء القصد.

د. يادكار لطيف الشهرزوري

كردستان العراق- جامعة صلاح الدين- أربيل

كلية اللغات - رئيس قسم اللغة العربية

التمهيد

أولاً- نشأة الفلسفة الظاهراتية وأصولها

ظهرت الفلسفة الظاهراتية في سياق ثقافي ونفسي واجتماعي متأزم في أوروبا، ففي الحقبة ما بين الحربين العالميتين، طوّر الفيلسوف الألماني إدموند هوسرل فلسفة رفض فيها مفاهيم الحس السليم التي كانت ترى أنّ الأجسام، موجودة بشكل موضوعي خارج تصورنا لها[1]، بخلاف ذلك تنحو الظاهراتية سواء في مجال الفلسفة أو النقد منحى وسف الظواهر كما تتبدى في الزمان والمكان، بغض النظر عن القوانين الثابتة المجردة التي تتحكم في هذه الظواهر. ويتمثل منهج المنهج الظاهراتي في الاستحواذ على الماهيات أو الدلالات الجوهرية للشيء من خلال الوقائع التجريبية، ويتم إدراكها عن طريق الحدس، ولذلك فالظاهراتية تعتبر الظاهرة والدلالة الجوهرية للشيء وجهين لعملة واحدة هي الوجود نفسه، تماماً مثل الشكل والمضمون في العمل الأدبي أو الفني[2]. لهذا، عرض إدموند هوسرل Edmond Husserl (1859-1938) أفكاره عن طريق التركيز على الوعي الإنساني، وإدراكاته لما حوله وللوجود، إذ تهدف الفلسفة الظاهراتية إلى دراسة الحقيقة من خلال ما يظهر للمتلقي، وتعد الظاهرَ بمثابة الحقيقة التي تكمن خلفها الموضوعات، وركزت على التعامل مع التجربة المعيشة والحياة الفعلية والواقع المادي الملموس، ويعني الظاهر الحوادث الملاحظة بوساطة الحواس، والتي تدور حولها المعرفة بشكل عام.

وقد طرح هوسرل فلسفته الظاهراتية في كتابه (الأبحاث المنطقية) الذي كتبه سنة 1900، وتناول فيه معظم المسائل الفلسفية انطلاقاً من أولية التجربة، وذلك بالعودة إلى الأشياء ذاتها كما تظهر في الوعي، منظوراً إليها بوصفها موضوعاً قصدياً[3]. ومن أجل توضيح معالم مفهوم العودة إلى الأشياء ذاتها؛ يأخذ هوسرل

---

(1) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل السالمة: 85.

(2) موسوعة النظريات الأدبية، د. نبيل راغب: 427.

(3) معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون – دينيس سان – جاك – آلان فيالا، ت: د. محمد حمود: 844 – 845.

مثال شجرة مزهرة ماثلة أمامه، فيقول إنّها الشيء، والغرض الموجود في الطبيعة الذي أدركه، هناك في الحديقة. هذه الشجرة حقيقية، ولكن لنغمض أعيننا، وننسى هذه الشجرة ولنفكر في فكرة الشجرة. ففي الوقت الذي تقدّم لنا في الطبيعة مواضيع ومجالات مختلفة – نبات، شجرة صنوبر، أو كرز مزهرة – فإنّ الفكر يقدر على استخلاص رسيمة مجردة، فكرة خالصة، ماهية تتعالى على كل الصور العرضية. صحيح أنّ فكرة الشجرة تتكون من جذع ومن أغصان، وهذا هو الشكل العام، و(النواة المشتركة) التي تفرض نفسها حين نفكر في شجرة، إلاّ أنّ هذه الأفكار الخالصة أو (الماهيات) هي التي تنظم فكرنا وتعطي الموضوع معنى. هذا هو موضوع الظاهراتية، وهنا تبدأ الطريقة الجديدة في الفلسفة[1].

وقد تأثّر هوسرل في أيامه الأولى بحركة معادية للمثالية يقودها أستاذه فرانز برنتانو Franz Clemens Honoratus Hermann Brentano(1838 - 1917)[*] والذي كان شديد الاهتمام بمذاهب بعض أساتذة القرون الوسطى الذين تأثر بهم واعتقد أنّ الإحالة Referring أو القصدIntending أهم فعالية لدى الروح البشرية، وذهب إلى القول إنّنا لا نتمكن من معرفة ذواتنا إلاّ حين نشير إلى أشياء أخرى. وكان (برنتانو) يدفع هوسرل وتلميذه الآخر أليكسي مينونغ Alexius Meinong إلى تبني مواد جديدة في الفلسفة من أجل دراسة أشياء إحالية أو موضوعات قصدية، فسمّى مينونغ فلسفته (نظرية الأشياء) وأطلق هوسرل على فلسفته (الفينومينولوجيا المتعالية)، فعاشت حياة أكثر ازدهاراً[2]. كما استقى هوسرل أساس أفكاره الظاهراتية من عمانوئيل كانط Immanuel Kant (1724 - 1804)، إذ لهذا النمط من التفلسف جذوره في المناقشات المتمكنة حول طبيعة المعرفة النابعة من أعمال كانط بين الظاهرة (phenomenon) أي العالم كما نراه،

---

(1) معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، ت: د. جورج كتورة: 557.

(*) فرانز كليمنس أونوراتوس هيرمان برنتانو Franz Clemens Honoratus Hermann Brentano فيلسوف وعالم نفس نمساوي ألماني، له حضوره المؤثر في الساحة الفلسفية الأوروبية، عارض النقد الكانطي، وانصب اهتمامه الأساس على علم النفس، وقد تأثر هوسرل بطروحاته تأثراً كبيراً. ينظر: موسوعة الفلسفة، د. عبدالرحمن بدوي: 1/ 350.

(2) فلاسفة القرن العشرين – عصر التحليل، موتون وايت، ت: أديب يوسف شيش: 107-108.

والمعقولية (noumenon) أي العالم كما هو حقاً[1]. فإذا كانت ظاهراتية هوسرل تختص أساساً بالوعي consciousness، فإنّ الفيلسوف المثالي الألماني الكبير كانط هو أول من حددها ورصدها بعد تجريدها من مراميها ودوافعها، ثم طوّر هيجل Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) هذا المفهوم الذي تحول لديه إلى بحث تأريخي في تطور الوعي بالذات self-conciousness، ومعنى ذلك دراسة تطور الوعي من مرحلة الخبرات الحسية الأولية البسيطة إلى مرحلة العمليات الفكرية والعقلانية المتكاملة والحرة ذات القدرة على إنتاج المعرفة، أي التركيز على ظواهر النشاط النفسي والذهني، دون الالتفات إلى المقاصد والمرامي التي تكمن خلف الظواهر[2].

ومن هنا تأتي أهمية هوسرل الذي رفض هذا الاتجاه وأكد أهمية المقصد أو المرمى، أي أنّ هوسرل متأثراً بأستاذه (برنتانو) أرسى قواعد البحث في ظواهر الوعي أو محتوياته لا على أساس انفصالها عن النوايا والمقاصد، بل على أساس انتمائها إليها. فالظواهر الذهنية والنفسية تفصح عن مرام ونوايا، مثلما ترتبط هذه بتلك، وكان يرى أنّ ذلك المنهج في البحث كفيل بقهر الثنائية dualism التقليدية بين الجسد والذهن، وإرساء أسس للتكامل في فهم سلوك الإنسان وفكره جميعاً[3].

بنى هوسرل نظرته تجاه الحياة، على هذا الأساس، فالعالم عنده جزء من الذات المدركة بقدر ما تعدّ الذات هي الأخرى جزءاً منه، وشرط الإدراك لا يتمّ بالتعالي السلبي المنفصل عنه، كما رأى كلّ من أفلاطون Plato وديكارت، وإنّما بالتفاعل التام معه[4]. إذ توحي نظرية الوعي المقصود عند هوسرل بأنّ (الكينونة) و(المعنى) يرتبطان دائماً ببعضهما، إذ لا يوجد شئ من دون شخص ولا شخص من دون شئ. الشيء والشخص في الحقيقة وجهان لعملةٍ واحدة في منظور الظاهراتية[5].

---

(1) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل السالمة: 85.

(2) المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، د. محمد عناني: 157-158.

(3) م. ن: 157-158.

(4) الفينومينولوجيا عند هوسرل، سماح رافع محمد: 34-35 .

(5) مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي: 66.

وقد تناول هوسرل هذه المسألة تحت مفهوم (القصدية Intentionnalite) وخلاصتها أنَّ «خاصية كلّ شعور أن يكون شعوراً بشئ، وبهذه المثابة يمكن وصفه مباشرة، والشعور بالشيء هو التضايف المتواصل بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع، وبين الموضوع المقصود»[1]، فالظواهر إجمالاً ليست ظواهر عبثية أو عفوية، وإنّما هي ظواهر تختزل قصداً معيناً يشكل ماهية توجهها الأساس، لذا نجد أنّ مسألة القصدية تشكل واسطة العقد داخل التراتبية المنهجية عند هوسرل، بحيث يتحوّل كل شعور – بما أنّه أداة التقاطاتنا للظواهر- إلى شعور بشئ ما[2]. من هنا عرّفت الظاهراتية بأنَها علم الشعور، وليس المقصود هنا الشعور الحلمي الجزئي المتعين في الإنسان الفرد. وإنّما المقصود هو الشعور الخالص في صورته الماهوية المتعالية، التي تظهر بعد عملية التعليق الفينومينولوجي phenomenological reduction، فالشعور الطبيعي متغير من فرد إلى آخر ولا يستند إلى أساس يقيني ثابت، في حين يتسم الشعور المتعالي دوماً بالحيوية المستمرة، ويمثل الخلفية اليقينية للحقائق المختلفة المطلقة التي لا بدّ أن يرتدّ إليها الشعور الطبيعي ليستمدّ منها شرعية وجوده اليقيني[3] إذ للوعي الذاتي في فلسفة الظاهراتية أهمية مركزية، لأنه يمثل لحظة اكتمال وانتهاء[4].

يحدد هوسرل في كتابه (تأملات ديكارتية أو المدخل إلى الفينومينولوجيا) مبدأين: أحدهما سلبي يقرر فيه أنه يجب التحرر من كل رأي سابق، وهذا يشبه حالة الشك عند ديكارت rene Descartes (1595 – 1650)، مع فارق أنّ هوسرل يضع العالم بين قوسين كما أشرنا إلى ذلك قبل قليل، لكي يحصر نظره في الخصائص الجوهرية للأشياء. وثانيهما إيجابي يدل على ماهية الموضوع، إذ يرى وجوب الذهاب إلى الأشياء نفسها، وكثيراً ما كان هوسرل يلتفت حوله، وهو يلقي محاضراته، ويقول: إنّ الظاهرة هي ما نراها حولنا، وإنّها الخطوة الأولى

---

(1) إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر، إبراهيم أحمد: 55.
(2) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ت: د.عمر مهيبل: 10-11.
(3) إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر: 54.
(4) ينظر مفهوم السلب عند هيجل، يوسف سلامة: 27.

الحقيقية التي تقيم عليها عقول الناس معرفتها بكل شئ. وهكذا انطلق هوسرل من رفض قناعة رجل الشارع القائمة على الحس بأنّ الموضوعات توجد مستقلة عنا في العالم الخارجي، وأنّ معلوماتنا عنها يمكن التعويل عليها، فهذا الموقف هو موضع شك عنده، ويأتي اليقين من خلال معرفة الكيفية التي تظهر بها الموضوعات مباشرة في الوعي، فلا يمكن النظر إلى الموضوعات بوصفها أشياء في ذاتها، وإنما بوصفها أشياء يفترضها الوعي، علماً أن الوعي ليس مجرد تسجيل منفعل للعالم، وإنما يؤسسه على نحو فاعل، ومن أجل إقامة يقين ينبغي أن نضع بين قوسين كل ما هو خارج نطاق تجربتنا المباشرة، وأن نختزل العالم الخارجي إلى محتويات وعينا وحده، وهذا ما دعاه هوسرل بـ(الاختزال أو الرد الظاهراتي). وهكذا تهدف الظاهراتية إلى العودة إلى (الأشياء ذاتها)، أي إلى الملموس، وإلى ما يمكن التوثق منه بالتجربة[1].

من هنا يرى الباحثون أنّ مصطلح الظاهراتية يدل على علم وعلى نظام من الميادين العلمية، وهو كذلك منهج وموقف للفكر الفلسفي[2]. لأنّ الفكر الإنساني – كما رأت الظاهراتية – قد وصل في مطلع القرن العشرين إلى طريقٍ مسدود، بسبب تجاهل العلوم دور الذات المدرِكة، وتجاهل تأثيرها في معرفتنا بالعالم، دون أن يؤدّي هذا إلى الانهماك في الدراسات النفسية التي تؤدّي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها. ومن ثمّ أراد هوسرل أن يوازن بين الفكر والعالم عن طريق وصف البنى العليا للوعي الإنساني، ولذلك ألح أن تكون الظاهراتية علماً للوعي تصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم[3]، إذ حاول هوسرل أن يطوّر طريقة فلسفية جديدة على أمل أن تعيد هذه الطريقة الثقة المطلقة لحضارة متحلّلة بعد الدمار الشامل الذي لحق البنى الثقافية في أوروبا قبيل الحرب العالمية الأولى وأثناءها[4].

---

(1) اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت – دراسة، محمد عزام: 79-81.

(2) فكرة الفينومينولوجيا، إدموند هوسرل، ت: فتحي أنفرو: 56.

(3) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، د. عبدالعزيز حمودة: 151.

(4) مقدمة في النظرية الأدبية: 63.

ثانياً: امتداد أفكار هوسرل إلى الحقول المعرفية المتعددة

استطاع هوسرل أن يغير واقع الفكر الفلسفي الأوروبي الحديث، وكان ذا نفوذ عظيم جداً[1]، إذ يرى الدارسون أنّ هوسرل يمثل بحد ذاته انعطافة كبيرة في مسار تطور الوعي الأوروبي، لأنّه دشّن نقلةً معرفية في المجال المعرفي الإنساني، وترك أثره في الفلاسفة والمفكرين المعاصرين له واللاحقين، فكما خرج من (ديكارت) كبار الديكارتيين ومن (كانط) الكانطيون من بعده، والكانطيون الجدد، ومن (هيجل) الهيجليون والهيجليون الجدد كذلك خرج من (هوسرل) – وهو العلامة الرابعة في تطور الوعي الأوروبي – الهوسرليون أو الظاهراتيون أو فلاسفة الوجود، يطبقون المنهج الظاهراتي في الوجود، ويصدرون عليه أحكاماً على الشيء في ذاته. وأسسوا (الأنطولوجيا الفينومينولوجية) أو الوجودية الظاهراتية، ويعد ميرلو بونتي Maurice Merleauponty (1908-1961)، وألبير كامو Albert Camus (1931-1960)، وجان بول سارترJean-Paul Sartre (1905-1980)، ومارتن هيديجر Martin Heidegger (1889-1976)، وكارل ياسبرز Karl Jaspers (1883-1969)، وجابريل مارسل Gabriel Marcel 1889(ـ 1973) من أبرز الوجوديين الظاهراتيين، بصرف النظر عن درجة استعمالهم للمنهج الظاهراتي والتصاقهم به، فأكثرهم قرباً من أفكار هوسرل كان ميرلو بونتي وسارتر وهيديجر، وأقلهم كان كامو وياسبرز ومارسل[2]. إذ أضاف الفيلسوف الفرنسي الوجودي موريس ميرلو بونتي أبعاداً جديدة وأعماقاً إلى المعرفة الظاهراتية، حين لم يكتف بمجرد التضمين المتبادل بين الذات والموضوع بحكم أنهما لا يقبلان الانفصال تحليلياً، وذلك بهدف أن يتجاوز نقطة الخلاف حول الذات والموضوع ويحسمها إلى الأبد. يرى ميرولو بونتي أنّ كلّ وعي هو علاقة موحدة من الذات والموضوع، ولم ينكر أنّه استقى هذا المفهوم من المخطوطات غير المنشورة الخاصة بهوسرل، ونظريته الأصلية في الإحالة المتبادلة التي توسع فيها ميرلو بونتي كي تتضمّن العالم التجريبي كلّه للفرد[3].

(1) فلاسفة القرن العشرين – عصر التحليل: 111.

(2) مقدمة في علم الاستغراب، د. حسن حنفي: 370 -371 .

(3) موسوعة النظريات الأدبية: 430.

لم يقتصر تأثير الظاهراتية في مجال معين، بل امتد تأثيرها إلى حقول معرفية متعددة، وقد استند (هيديجر) إلى الفينومينولوجيا في صياغته لمشروعه العريض الذي أعاد فيه طرح مسألة الكينونة، إذ أراد (هيديجر) عبر الأنطولوجيا التأسيسية التي أرساها؛ بعث بداية جديدة لا تقع في نسيان الكينونة كما تجلّى ذلك في إرث الفلسفة الغربية[1]. وعن طريقها أراد (ميرلوبونتي) أن يوضح العلاقة بين الطبيعة والوعي، أما ن.هارتمان (N. Hartman) فقد استعان بها من أجل تحقيق التأسيس لأنطولوجيا جديدة، ونجد الأثر الكبير لفسلفة هوسرل في فلسفة التأويل كما عند جادامير Hans-Georg Gadamer (1900–2002) وبول ريكور Paul Ricoeur (1913–2005)[2] الذي يعد واحداً من أهم فلاسفة القرن العشرين، إذ تأثّر ريكور أولاً بالفلسفة الألمانية وبشكل خاص بفينومينولوجيا هوسرل التي كنانت منهجيته في أطروحته للدكتوراه. واستمر هذا التأثر لدى ركور بهوسرل حتى كتابه الأخير (الذاكرة، التأريخ، النسيان) الذي يشكّل وحدة متكاملة متراصة وتختزل بمعنى ما، مسيرة ريكور الفلسفية كلها، وتتوج أنطولوجيته التي يشكّل بلوغها الطموح الأخير لكل فيلسوف يحاول أن يجد تماسكاً داخلياً لكل جوانب فكره المتشعب. فإذا نظرنا إلى المنهجيات المستعملة لرأينا أنّ الفينومينولوجيا كانت دوماً منذ البداية تصاحب الفيلسوف ريكور وهو لم يتخلّ عنها وقد اعتبرها كما فعل غيره من الفلاسفة الفرنسيين المنهجية الألصق بالفلسفة، أي أنّه اعتبرها دوماً الوسيلة الأولى في رحلته الفكرية[3].

وانتسب العديد من الفلاسفة بعد العشرينيات من القرن المنصرم، إلى برنامج الظاهراتية المفتوح، ومنهم ماكس شيلر Max Ferdinand Scheler (1847–1921)، كما انجذب إلى هوسرل طلاب وأساتذة من جامعة فرايبورغ Freiburg –

---

(1) أطلس dtv الفلسفة مع 115 لوحة بيانية ملوّنة، بيتر كونزمان، فرانز- بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، اللوحات الملوّنة من إعداد أكسل فايس، ت: د. جورج كتورة: 183. وتجدر الإشارة إلى أنّ وجودية سارتر تسمى بالوجودية الإنسانية، في حين تسمى وجودية ياسبرز وجابريل مارسل بوجودية إيمانية، ينظر مقدمة في علم الاستغراب: 374.

(2) م.ن: 183 .

(3) الذاكرة، التأريخ، النسيان، بول ريكور، ت: د. جرج زيناني: 10 – 13.

فضلاً عن هيديجر وجادامير – من أمثال أوجين فينك Eugene Fink، وهربرت ماركوز Herbert Marcuse (1898–1979)، ثم دخلت الظاهراتية إلى فرنسا مع إيمانويل ليفيناسEmmanuel Levinas (1906–1995)، وموريس ميرلوبونتي، وبول سارتر ثم مع بول ريكور، وعدد آخر منهم أمثال جان توسنت ديزنتي Jean Tosnt Disnta وميشال هنري Michel Henry، وجان لوك ماريون Jean-Luc Marion، وبحث بعض الباحثين من هؤلاء علاقات الإنسان بالزمان والموت وبقلقه الوجودي، ورأى البعض الآخر في الظاهراتية أداة لفهم الإدراك، والخيال، والحس الجمالي، والأفكار الرياضية، كما رأى قسم آخر فيها فكرة عن الإنسان الغاطس في التأريخ. كما أنّ أعمال هوسرل قد أقرّت أيضاً في المقاربات للعلوم الإنسانية، وتحديداً في التحليل النفسي، كما عند المحلل النفسي السويسري لودفيغ بينسفنغر Ludwig Binsvngr (1881–1966) وفي علم الاجتماع الظاهراتي، كما عند ألفرد شوتز Alfred Schutz (1899–1959)[1]، وقبله قدّم غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884 – 1962) في أربعينيات القرن العشرين مع (ظاهراتية المتخيل) نقداً موضوعاتياً متأثراً بمدرسة جنيف[2]، وقد برز باشلار أساساً بوصفه فيلسوفاً أبستمولوجياً يهتم بشكل أساسي بالتحليل النفسي للمعرفة العلمية، وعدّ واحداً من أهم المتخصصين في الأبستمولوجيا Epistemology، إذ درس بعمق الوسائل التي يحصل بها الإنسان على المعرفة العلمية عن طريق العقل، فالأبستمولوجيا عند باشلار مادية عقلانية وعقلانية تطبيقية[3]، ولكنه غيّر مجرى دراساته عندما نشر كتابه (التحليل النفسي للنار 1937)، ففيه تحوّل من منهجه المعروف في فلسفة العلم إلى مجال جديد من مجالات التحليل النفسي، فأصبحت الذاتية بدل الموضوعية ميدان التحليل النفسي للمادة في دراساته، ودعا إلى التمييز الدقيق بين الإنسان المتأمل ورجل الفكر، وخصص الإنسان المتأمل بالدرس والبحث؛ الإنسان المتأمل في منزله؛ في

---

(1) معجم العلوم الإنسانية: 559.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 845.

(3) إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية، د. عمر مهيبل: 63.

وحدته، حينما تكون النار متألقة، مثل شعورنا بالوحدة[1]. ثم ادّعى أنّ المعرفة العلمية الحقة، الموضوعية، إنما تبدأ عندما يستطيع الفكر العلمي قطع صلته بهذه المعرفة الأولية الساذجة قطعا جذرياً، أي العودة إلى الأشياء ذاتها، وتعليق تصوراتنا السابقة، كما تطرق إلى ذلك إدموند هوسرل.

وقد نجحت الظاهراتية في خلق دراسات نقدية فردية على قدر كبير من التبصر كدراسات يوليت Iuliet وآي. أي ريتشاردز .I. A. Richards وستاروبنسكي Starobsensk، وذلك بفضل طبيعة عملها النقدي، فالنقد الظاهراتي مثالي وجوهري ولا تأريخي، وشكلي ونمط من النقد العضوي، وتجاوز للغموض والتحامل وقصور النظرية الأدبية الحديثة ككل[2].

وقد شكل هيديجر، وسارتر، وميرلوبونتي، وليفيناس، بعد هوسرل، الرموز الكبيرة لفلسفة الظاهراتية؛ واستفاد النقد الأدبي من جهود هوسرل وتلامذته، لكنّ علاقة ظاهراتية هوسرل بالأدب علاقة غير مباشرة، سواء عبر قضايا المنطق، واللغة، أو في إطار تفكير أعم قوامه وضعية مؤلف فني. ومع ذلك فإنّ تيارها التأويلي الذي مثله كل من هانز جورج جادامير، وبول ريكور، هو الذي أثر في التحليل الأدبي، مغيراً الحالة التفسيرية. إذ يرى الدارسون أنّ هوسرل لم يهتم بالأدب، كاهتمام هيديجر به بشكل مباشر، إذ فتح هيديجر الطريق أمام التصورات التأويلية في النقد، عن طريق كتابه (أصل العمل الفني)، ثم من خلال نظريته العامة في التأويل، وبوساطة هانز جورج جادامير الذي عزيت إليه جمالية التلقي التي اقترحتها مدرسة كونستانز للدراسات الأدبية Konstanz School of Literary في المانيا الغربية – سابقاً – في سبعينيات القرن العشرين[3]. من هنا يعدّ الفيلسوفان: (مارتن هيديجر M.heldegger) و(هانز جورج جادامير H.G. Gadamer) الجسر الواصل بين البعد الفلسفي للظاهراتية والنقد الأدبي، إذ استفاد (مارتن هيديجر) من أفكار (هوسرل) فأسس عليها رؤيته للكينونة

---

(1) النار في التحليل النفسي، غاستون باشلار، ت: نهاد خياطة: 6-7.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 68 .

(3) معجم المصطلحات الأدبية: 845.

الإنسانية في كتابه (الكينونة والزمان – 1927) فجعل اللغة معبراً للكينونة، فاللغة عنده بيت الكينونة، البيت الذي يسكنه الإنسان، وبهذه الطريقة يتواجد منتمياً إلى الحقيقة التي يدافع عنها[1]. وقام (هانز جورج جادامير) بتطبيق أسس الظاهراتية عن طريق فكر أستاذه (هيديجر) في كتابه (الحقيقة والمنهج – 1960) "فهو الذي طبّق المدخل السياقي عند هايدجر على النظرية الأدبية"[2] ومن أفكار هذين الفيلسوفين وطروحاتهما، أضيفت إلى التأويلية إضافات جوهرية ، وظهرت نظريات التلقي إلى الوجود[3]. بل استطاعت الظاهراتية أن تترك بصمتها على المناهج النقدية ما بعد الحداثية بشكل عام، لأنّ هذه المناهج (التفكيكية والتأويلية و السيميائية و نظريات التلقي) تنطلق من فعل قراءة النص، ومسؤولية القارئ في إنجاز برامج النص التي تظل ناقصة بكتابته، وفعل القراءة في الأساس يستمد وجوده من مفهوم الوعي والوعي الآني لدى هوسرل ثم إنجاردن Roman Ingarden وهيديجر، إذ يسقط فيه المحلل الشعور والوعي الذاتي على النص بوصفه موضوعاً قابلاً للتمثل والنظر[4].

هذا الدور الكبير للظاهراتية، وتأثيرها في الحقول المعرفية المتعددة إنما ينبع من رؤيتها الشمولية غير المنتمية إلى زاوية نظر، ولا إلى اتجاه ما، لأنّ الفينومينولوجيا تحمل في الأساس مفهوماً منهجياً، فهي لا تبحث عن (ما) المادية لموضوعات البحث الفلسفي، بل تريد التعرف على (كيف) أي كيفية ظهور موضوعات البحث الفلسفي، عبر العودة إلى الأشياء ذاتها، فهي تحارب البناءات المعلّقة في الهواء جميعها، والاكتشافات المجانية كلها، ولا تأخذ بالمفهومات التي لم يُبرهن عليها إلاّ ظاهراً، ولا بالأسئلة المزيفة التي تفرض نفسها منذ القدم ومن جيل إلى جيل بوصفها مشكلات[5].

---

(1) أطلس dtv الفلسفة: 209 .

(2) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ت: سعيد الغانمي: 163 .

(3) أطلس dtv الفلسفة: 209، وينظر النظرية الأدبية المعاصرة: 163.

(4) ترويض النص – دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، حاتم الصكر: 7.

(5) الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، ترجمة وتعليق: د . فتحي المسكيني: 87.

ثالثاً-الأساس النظري للمقاربات التطبيقية

تقدم الدراسات النظرية العميقة، الأسس والمنطلقات للمقاربات التحليلية، وانطلاقاً من أهمية الأسس النظرية في تطوير مجالات الدراسة الأدبية والنقد الأدبي، يقدم جوناثر كلر(Jonathan Culler) نظرته إلى الأدب والقراءة من خلال نظرية الأدب، إنّه يؤكد تحت عنوان (النظرية بوصفها جنساً أدبياً) أنّ النظرية في الدراسات الأدبية لفيف من الفكر والتأليف حدودها كبيرة وواسعة، وتحت تأثير الفلسفة الظاهراتية التي تسعى إلى ردم الفجوة بين الحقول المعرفية، قام الباحثون في مجال الدراسات الأدبية منذ عام 1960 بتوسيع مجال بحوثهم وفتحوا باباً لدخول أعمال ونتاجات غير أدبية إلى النظرية الأدبية. ولبيان دور الأساس النظري في تطور الدراسات الأدبية والنقدية نجد أنّ (كلر) يضرب المثل في كتابه (النظرية الأدبية) بميشيل فوكو Michel Foucault (19841926-) وجاك دريدا، ويقول: إن الدراسة النظرية لفوكو حول الجنس وتعمقه في الجانب التأريخي له من خلال كتابه (تأريخ الجنسانية) قد ألهمت الباحثين في المجالات الأخرى؛ ومن هؤلاء: الباحثون في مجال الرواية الذين استفادوا من تفسير (فوكو) للجنس والسلطة ووظفوه في تحليلاتهم لمستويات الخطاب الروائي. ثم يأتي إلى (دريدا) ويذكر تحليله لـ(الكتابة والتجربة)، إذ يهتم دريدا كثيراً بمسألة الكتابة ويجعلها نداً للكلام وضداً له، لأنّ دريدا يعتقد أنّ الفلسفة الغربية من (أفلاطون) إلى الحداثة فضلت الكلام على الكتابة، بل جعلت الكتابة تابعة للكلام. يقول (جوناثان كلر) إنّ عمل فوكو أصبح ملهماً للباحثين الذين تبنوا نظرته وعملوا بها في مجالات نشاطاتهم المختلفة. أمّا دريدا فقد أثر تأثيراً كبيراً في النقد الأدبي، وأصبح مفهوم (الحضور والغياب) الذي استخدمه بوصفه مقابلاً لـ(الكلام والكتابة) عنصراً رئيساً من عناصر الدراسات الأدبية والنقدية[1]. فأهمية الدراسات الأدبية لا تقتصر فقط على الجانب التطبيقي، لأنّ الجانب النظري هو الذي يمهّد السبيل للجانب التطبيقي.

وللتدليل الأكثر على أهمية الأساس التنظيري للمجال التحليلي، يرى الباحثون أنّ العلاقة بين نظرية السرد والتأويل مثيرة للجدل على وجه الخصوص، ففي

---

(1) ينظر النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ت: رشاد عبدالقادر: 9 – 23.

الوقت الذي يقدم علم السرد نفسه مبدئياً بوصفه نظرية تحلل ماهية القص وكيفيته، وتبحث في استنباط القواعد الداخلية للأجناس السردية؛ يشدد العديد من علماء السرد على حقيقة أن تصنيفات علم السرد الوصفية، تتغذى على الأفكار والتأويلات التي تلعب دوراً كبيراً في تزويد السردية بأدواتها التحليلية، وتلح معظم النظريات الأدبية أن ضبط المصطلح السردي يساعد على الوصول إلى تأويلات أوضح للنصوص، وعلى هذا الأساس عدّت المقدمات التي كتبها هنري جيمس Henry James (1843- 1916) لرواياته إسهاماً جدياً في التأسيس لعلم السرد[1].

وقد تركت الفلسفة المثالية الألمانية تأثيرها الكبير في تبلور نظرية الشكل العضوي والخيال لدى الشاعر والناقد الرومانسي كولردج Samuel Taylor Coleridge (1834 – 1772)، الذي استعار نظريته من الفلاسفة الألمان المثاليين أمثال هيجل ويوهان گوتليب فيشته Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) وكانط، فمن تمييزهم بين الشكل العضوي والشكل الآلي استطاع كولردج أن يفرق بين الخيال والتوهم، ومن تمييزهم بين وظيفة الفيلسوف ووظيفة الشاعر وجعلهم الأخير أعلى منزلة من منزلة الأول؛ استطاع كولردج أن يقسم الخيال إلى أولي وثانوي، وأن يخص الخيال الأولي بالفلاسفة والعلماء والشعراء، في حين خص الخيال الثانوي بالشعراء وحدهم. واستفاد من تمجيدهم للشعر وعدهم إياه قادراً على الوصول إلى المطلق، فذهب إلى القول إنّ الخيال هو القادر على أن يوصلنا إلى الحقيقة، أمّا كل ما هو عقلي فبعيد عنه. كما أنّ نظرية كولردج في الشكل العضوي كانت من أهم منطلقات النقد في مدة ازدهار الرومانسية وانتشارها، فهي التي اختصرت جماليات الرومانسية في نظرية الخيال، وجعلت الوحدة العضوية شكلاً من أشكال الجمال الذي لا ينتهي ولا يعرف الذبول. وتجلت عبقرية المؤلف وسلطته بأبهى صورة فيها، فهي تتضمن الخيال الثانوي الذي يمثل العبقرية الفردية خير تمثيل، وهذا الخيال كما ذكرنا آنفاً من اختصاص الشعراء وحدهم[2].

ولا تقتصر أهمية الجانب التنظيري على الحقول المعرفية والنقدية والفكرية، بل تتعدى إلى المجالات الإبداعية، إذ يؤكد (بول ريكور) أهمية المخاض النظري

---

(1) مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ت: د. باسم صالح حميد: 29-30.

(2) جماليات الشعرية، د. خليل الموسى: 165-169.

للوليد الإبداعي قائلاً: «ألم ندرك منذ فن الشعر لأرسطو Aristotle أنّ الفكرة هي المكوّن الرئيس للحبكة الشعرية؟»[1]. ويؤكد ستانلي فيش Stanley Eugene Fish في كتابه (هل يوجد نص في هذا الفصل؟) أنّ النصوص لا توجد بمعزل عن النظريات، كما ينفي الفرضية التي تقول إنّ النظرية لا يُستساغ وجودها بعيداً عن التطبيق، بينما يرى فيش أنّ النظرية شكل من أشكال التفكير له أهدافه وقوانينه وينبغي تقييمها، وذلك ترتيباً على الانسجام المنطقي لدعواها[2]. وتشير آن هنري Anne Henry في كتابها (Proust romancier: le tombeau egyptien) إلى «أولوية السرد نفسه في (البحث عن الزمن الضائع)، واعتبار شكل الرواية إسقاطاً، على مستوى الحكاية، لمعرفة فلسفية صيغت في مكان آخر، مما يجعلها خارجية بالنسبة للسرد. وحسب مؤلفة هذه الدراسة البارعة فإنّ الجزء الأساس العَقَدي، الذي يُفترض أنّه يدعم الحكاية في كل نقطة فيها، لا بد من البحث عنه حصراً في الرومانتيكية الألمانية، وخصوصاً في فلسفة الفن التي اقترحها شلنغ أولاً في (نظام المثالية الترنسندنتالية)، ثم طوّرها شوبنهور في (العالم إرادة وتمثيلا) وأخيراً أعيدت صياغتها بلغة سيكولوجية في فرنسا على يد معلمي بروست في الفلسفة: سياي، ودارلو، وعلى الأخص تارد. لذلك فإنّ نظرة إلى العمل في مستواه السردي تكشف أنّه يستند إلى (أساس نظري وثقافي)»[3].

وتأكيداً لأهمية التنظير ودوره في انبثاق التحليل والتطبيق يقول جيرار جينيت Gerard Jeanette في مقدمة كتابه (خطاب الحكاية - بحث في المنهج): «إنّ ما أقترحه هنا منهج للتحليل أساساً؛ ومن ثم عليّ أن أعترف بأنني إذ أبحث عن الخصوصي أجد الكوني، وإذ أريد أن أجعل النظرية في خدمة النقد أجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم مني»[4]. ولأهمية الترابط المتين والوجودي بين الجانب النظري والتطبيقي يرى جوناثان كلر الذي كتب مقدمة الترجمة الانكليزية لكتاب

---

(1) الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي، بول ريكور، ت: فلاح رحيم: 2/ 223.

(2) هل يوجد نص في هذا الفصل؟ - سلطة الجماعات المفسرة، ستانلي فِش، ت: أحمد الشيمي: 117.

(3) الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي: 2/ 221.

(4) خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد المعتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي: 35.

(خطاب الحكاية) أنّ جيرار جينيت «يبني نظرية ويدرس رواية ويقترح في الوقت نفسه برنامجاً للتحليل»[1]. وذلك لأنّ النصوص الأدبية تنتج القوانين وتتجاوزها، كما أنها مؤكدة لها. وقد تعلمنا القوانين طرقاً جديدة للقراءة وليس مجرد القيام بتقوية القوانين التي نكون مجهّزين بها[2].

وفي المقابل يؤدي خواء الأساس التنظيري لأي منهج نقدي أو فكري كان، إلى اضمحلال الرؤية وعدم امتلاك البصيرة النافذة، وفقدان مقوّمات البقاء والاستجابة لتطورات الواقع وتغيراته، ويضرب الباحثون مثالاً بمدرسة جنيف للنقد (مدرسة النقد الموضوعاتي)؛ ويرجعون اختفاء هذه المدرسة إلى هوان أساسها الفلسفي إذ إنّ «الأساس الفلسفي النظري الذي وقف عليه مشروعهم كان واهياً، وقد أدى ذلك إلى انحدار شعبيتهم في هذا العصر الذي يتميز بتنامي عقليته النظرية، والذي يبحث عن أنواع مختلفة من النتائج التي يستقيها من البحث النقدي من الأعمال الأدبية»[3].

إنّ هذا الترابط بين الجانب التنظيري والتطبيقي متأصل في النظرية النقدية العربية القديمة، وما يؤكد ذلك الترابط الوثيق هو أنّ معظم المؤلفات النقدية في تراثنا الإسلامي تجمع بين النظرية والتطبيق، فالفلاسفة والمنظرون من النقاد يستندون في شرح نظرياتهم إلى النصوص الشعرية، ليبرهنوا على صحة الظواهر الفنية التي يناقشونها، وخاصة حين يكون الحديث عن الأداة الشعرية، كاللغة والوزن والصورة، إذ لا يمكن للحديث النظري وحده أن يبلغ الفكرة إلى المتلقي كما يريدها المنظر[4]. وفي مجال تراثنا الإسلامي لدينا نماذج تأسست فيها «العلوم ببيانات نظرية ومقدمات منهجية مثل (الرسالة) للشافعي لتأسيس علم أصول الفقه، و(كتاب سيبويه) لتأسيس علم النحو، و(كتاب العروض)، و(مقدمة ابن خلدون) لتأسيس علم العمران»[5].

(1) خطاب الحكاية – بحث في المنهج ، مقدمة جوناثان كلر للترجمة الانكليزية للكتاب: 17.
(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 134.
(3) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل، إعداد وترجمة: خالدة حامد : 162.
(4) النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد عثمان رحماني: 34.
(5) مقدمة في علم الاستغراب: 17- 18.

الفصل الأول

الظاهراتية والنقد الأدبي

تأثير الظاهراتية في نشأة المناهج النقدية

أولاً: الظاهراتية ومدرسة النقد الموضوعاتي (الثيمي)Thematic Criticism

في البدء نود الإشارة إلى وجود تداخل بين نقاد النقد الموضوعاتي ونقاد (مدرسة جنيف)، إذ تأثر روّاد النقد الموضوعاتي وفي مقدمتهم (جورج بوليه George Boulet) و(جان روسيه Jean Rousset) و(جان ستاروبنسكي Jean Starobinsky) و(جان بيير ريشار Jean-Pierre Richard) بأعمال (غاستون باشلار Gaston Bachlard) وبصورة أشد عمقاً بمؤسسي (مدرسة جنيف) وفي مقدمتهم (ألبير بيغان Albert Began) و (مارسيل ريمون Marcel Raymond)، فقد جمعت بين هؤلاء النقاد علاقات صداقة وتقدير وفضول يقظ تجاه بعضهم البعض. فألبير بيغان الذي قدم مارسيل ريمون لكتاب له يضم مجموعة من المقالات، خصص مقالات سديدة لزميليه غاستون باشلار وجان روسيه. وجان ستاروبنسكي قدم لكتاب جورج بوليه (تحولات الدائرة). وقدم يوليه بدوره لكتاب جان بيير ريشار (ستاندال وفولبير)، إنّ هؤلاء النقاد يراقب بعضهم بعضاً وهم يعملون ليتفكروا بإجراءاتهم الخاصة بأفضل صورة[1].

سميت المدرسة بمدرسة النقد الموضوعاتي، لأنّ الثيمة (الموضوعة) عند هذا الاتجاه النقدي، شبكة منظمة من الأفكار الملحة لدى المؤلف، فهي صورة أصيلة غير قابلة للاختزال أو التبسيط، وتقوم بتوجيه معظم الأعمال التي ينتجها ذلك المؤلف[2] كما جاءت تسمية (مدرسة جنيف) باسم الجامعة التي ربطت بين غالبية نقادها، مثل: مارسيل ريمون Marcel Raymond وجان روسيه Jean Russe وجان بيير ريشار Jean-Pierre Richard وجورج بوليه George Boulet وغاستون باشلار Gaston Bachelard وشارل مورون Charles Moron وغيرهم[3].

---

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من المؤلفين، ت: رضوان ضاظا: 118.

(2) اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر: 128.

(3) دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي: 215.

يعود ظهور النقد الموضوعاتي إلى أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين؛ فكتاب جان بيار ريشار Jean-Pierre Richard (الأدب والإحساس) قد صدر في سنة 1954، وهي السنة التي ناقش فيها (شارول مارون) أطروحته، وعنوانها (اللاوعي في أعمال جان راسين الأدبية وفي حياته). وقد أدرجت هذه المدرسة في منظومة النقد الحديث "الذي أثار جدالاً حاداً بين أنصار الحداثة وأعدائها. لكن هذا التمثل خادع: فالنقد الحديث نشأ تحت شعار الشكلانية واللسانيات والبنيوية، أي تلك التيارات التي عمل النقد الموضوعاتي دوماً على صون استقلاليته تجاهها[1]، كما حاول الحفاظ على خصوصيته وكافح من أجل ذلك من خلال عدم تبني المسلمة التي يسلم بها التأريخ الأدبي والنقد النفسي والسوسيولوجي، ومفادها أنّ الأدب تعبير عن الإنسان أو عن المجتمع والتأريخ. ويرتكز هذا النقد على تصور جديد للأدب، موروث عن الرومانسية[2]، بعد أن قام مارسل بروست Marcel Proust بتوسيع «نطاق تطبيق هذا التصور في كتابه (ضد سانت بوفوف Conter Saint – Beuve) كما في بعض صفحات روايته (البحث عن الزمن الضائع). فهو إذ أكد ضرورة تجاوز وجهة نظر السيرة الشخصية، ورفض كل تصور حرفي بحت للنشاط المبدع وكل تعريف محدد للأسلوب، هو بمنزلة امتداد للإرث الرومانسي ووضع لأسس النقد الموضوعاتي المستقبلي. وهو إذ يؤكد أنّ الأسلوب ليس قضية تقنية بل رؤية، وأنّ العمل الأدبي يستوجب إدراكاً مميزاً للعالم يندمج بالمادة التي يتشكل منها هذا الإدراك، يعرف الأسلوب في واقعه المزدوج غير القابل للتحليل كإبداع لغوي وعلم محسوس في آن معا».[3] فالعمل الأدبي ليس تعبيراً عن شيء موجود قبله، ولا انعكاساً لخبرة بالعالم سابقة، بل هو في جوهره إبداع وكشف لمعان مجهولة خفية، وقد عرّفه ستاروبنسكي بأنه مسار من علاقات متغيرة، أقامتها اللغة بين وعي مفرد والعالم[4].

---

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 117.

(2) النقد الأدبي المعاصر- مناهج ، اتجاهات ، قضايا، آن موريل، ت: إبراهيم أولحان ومحمد الزكراوي: 68.

(3) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 121.

(4) النقد الأدبي المعاصر- مناهج ، اتجاهات، قضايا : 68.

نسجت هذه المدرسة النقدية خيوط نشاطها النقدي عن طريق التأمل المكثف في العمل، والتركيز على العقل الذي أنتج العمل الأدبي، فاعتمدت اعتماداً كبيراً على الوعي الفني تحت تأثير الظاهراتية التي ترى أنّ النص تجسيد لعقل المؤلف الذي هو بمنزلة الوجود الوحيد وراء ذلك النص، وهذا لا يعني النظر في سيرة حياة المؤلف، إلاّ بقدر ما تكون جوانبه واضحة في العمل، فلم يعد ينظر إلى العمل الأدبي وفق أنموذج مسبق يجب إعادة إنتاجه، بل إنّه يرجعنا إلى الوعي المبدع، إلى باطنية شخصية تطوع كل العناصر الشكلية والمحدثة للعمل الفني، مثل الإلهام أي الكيفية والتركيب compostion ،إلخ. ويتم البحث عن الأدلة التي تدل على البنى العميقة في عقل المؤلف من داخل النص، ويُنظر إليها على أنها تعكس تجربة المؤلف للعالم. ولا تتطابق تجربة العالم في العمل الأدبي مع العالم الحقيقي بالضبط، ولكنها العالم كما نعيشه ويعيشه المؤلف[1]. وفي هذا المجال يعتقد منظرو هذا الاتجاه أنّ العمل الأدبي عالم خيالي خارج عن العالم المعاش (Lebenswelt)، عالم يجسد وعي الكاتب في تشكيل فريد من نوعه، فالعمل الأدبي عند نقاد هذا الاتجاه إنتاج ذاتي في المقام الأول، وتعبير عن ذات كاتبه، فكما يقول بوليه: كل كلمة في الأدب مشحونة بذهن الكاتب الذي كتبها[2]. من هنا قيل إنّ وجهة النظر الموضوعاتية ليست عقيدة dogma على الإطلاق، فهي لا تتمفصل حول مذهب بل تتطور في البحث بدءاً من حدس مركزي. ولا شك في أنّ النقد الموضوعاتي ينطلق من رفض أي تصور لعبي Ludique أو شكلاني formaliste للأدب، ورفض اعتبار النص الأدبي غرضاً object يمكن استنفاد معناه بالتقصي العلمي. وفكرته المركزية هي أنّ الأدب موضوع تجربة أكثر منه معرفة، وأنّ هذه التجربة ذات جوهر روحي. ولهذا السبب يقول مارسيل ريمون بأنّ ما جذبه إلى روسو Rousseau هو تلك التجربة الصوفية المتمثلة في البحث عن الذات وحلم اليقظة. إذ هناك تشابك عند روسو بين الوجود والتفكير والنشاط الأدبي، فالكاتب لا يقول ذاته فحسب، بل هو يبتدعها في استخدام الكلمات. وهكذا طرح روسو ومن بعده الرومانسيون الألمان وهيديجر تصوراً

---

(1) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل المسالمة: 86 – 87.

(2) دليل الناقد الأدبي: 215.

روحياً وديناميأً معاً للفعل المبدع: فالعمل الأدبي هو مغامرة مصير روحي يتحقق في حركة إنتاجية بالذات. وبالمقابل تنتظم القراءة الموضوعاتية للأعمال الأدبية حسب أصناف الإدراك الحسي والعلاقة بين الزمان والمكان والأحاسيس، إذ يرى يوليه أنّ سؤالنا من أكون؟ يرتبط بطبيعة السؤال متى أكون؟، وهذا السؤال يتوافق بدوره مع سؤال آخر مشابه وبصورة طبيعية أيضاً: أي أنا؟[1].

يعد مفهوم العلاقة مع العالم أحد المفاهيم الرئيسة في النقد الموضوعاتي، وهو في الأساس تجلّ من تجليات أهمية عمل الوعي، وقد نجحت الفلسفة الحديثة بإقناعنا بأنّ كل وعي هو وعي بشي ما، سواء أكان بالذات أم بعالم الأشياء الذي يحيط بنا. ويستخلص جورج بوليه من ذلك هذا القانون العام: قل لي كيف تتصور الزمان والمكان وتفاعل الأسباب أو الأعداد، أو قل لي أيضاً كيف تقيم الصلات مع العالم الخارجي، سأقول لك من أنت. فالأنا يؤسس ذاته من خلال علاقته معها، وهو يتحدد عبر علاقته مع ما يحيط به. وتدين فلسفة العلاقة المؤسسة هذه بالكثير لتطور الظاهراتية، فلقد تأثر باشلار بهوسرل، وتأثر أتباعه من بعده بميرلوبونتي الذي يعرّف الظاهراتية بأنها الفلسفة التي تعيد وضع الجواهر essences في الوجود، وترى أنّه لا يمكن فهم الإنسان والعالم إلاّ انطلاقاً من (وجودهما العرضي). إنّ كتابة الموضوعاتيين بهذه الطريقة توسع وتغيّر موقع لعبة التميزات. فالحكم النقدي لا يتوجه فقط إلى الوعي أو الغرض أو الكائن بل أيضاً الى العلاقات التي توحدهم وأساليبها وطرقها[2].

عالج النقد الموضوعاتي مسألة الذات والموضوع، واستفاد في هذا المجال من طروحات هوسرل حول الوعي وبشكل مباشر استفاد من طروحات إنجاردن وهيديجر حول الجانب الجمالي والفني في العمل الفني، وتلاقح الوعيين في إطار عملية القراءة؛ وهما وعي المؤلف المبدع ووعي القارئ، فالنقد الموضوعاتي بدوره يرى بأنّه لا يمكن فصل الإدراك الحسي عن الإبداع في إطار العمل الفني، فنحن لا نستطيع إذن تحليل العمل الفني بإرجاعه، ببساطة، إلى معطى سابق له يكون

---

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 118 - 126.
(2) م.ن .

العمل الفني بمنزلة نقل عنه. فالنقد الموضوعاتي يسلم بوجود علاقة مزدوجة تبادلية بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المبدع وعمله، وانطلاقاً من أسس الظاهراتية يرى النقد الموضوعاتي أيضاً، أنّ فعل القراءة ينطوي على التقاء وعيين: وعي القارئ ووعي المؤلف[1]. وبالاعتماد على هذا الطرح الظاهراتي أولى النقد الموضوعاتي اهتمامه بالوعي، وبأصناف الإدراك والواقع الدقيق للأثر، وحاول اكتشاف الموضوعات والرسومات الخيالية، القادرة على تبيان الأشكال التي يقدمها وعي كاتب عن علاقته بالعالم، لهذا سمّي النقاد المنضوون تحت راية هذا النقد بـ(نقاد الوعي)، إذ نجد تفسيرات قدمها ج.ب. ريتشارد في كتابيه (أدب وإحساس -1954) و(شعر وعمق — 1955) بطريقة مختلفة اتكاءً على التأويلية الألمانية، لأنّ الظاهراتية وخصوصاً عند إنجاردن ترى أنّ العمل الأدبي هو دائماً غير مكتمل، بانتظار فعل القراءة[2].

واستفاد النقد الموضوعاتي — كذلك - من المنطلق الموضوعي لدى الظاهراتية، إذ تحاول الفينومينولوجيا الوصول إلى موضوعية ونزاهة تامتين لفهم العمل الأدبي، وفهم مقاصد الكاتب، والغور في شعوره، إذ يجب أن يطهّر المحلل الظاهراتي نفسه من ميوله، ويتأمل في عالم العمل الأدبي، ليعبر ثانية عمّا يجده هنالك بأقصى دقة، ودون تحيّز[3]. فدرس النقد الموضوعاتي- بالاعتماد على هذه المنطلقات الظاهراتية - في المقام الأول العمل الأدبي نفسه، ويعتقد بوجوب تركيز المحلل على العمل وليس التكوين، ففضلاً عن كل القوى المشاركة في التطور الأدبي، يجب أن يهتم النقد فقط بتلك التي تشف في العمل، وليكن هذا بؤرة الاهتمام النقدي، فلا شيء آخر أكثر واقعية واستقراراً، وإذا كان من الممكن أن يكون هناك علم أدب فمن الضروري أن ينهض على دراسة العمل منهجياً، فالأعمال بعد كل شيء موضوعات تخضع للملاحظة والتحليل[4].

---

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 127 - 135.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 845-846.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 67.

(4) مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبريت، ت: د. الطاهر أحمد مكي: 154.

يرى ستاروبنسكي بأن الناقد يقبل الانطلاق من نقطة البداية – أي من الجهل التام – للوصول إلى فهم أعمق، وهو في هذا يذكرنا بمنطلق من منطلقات الظاهراتية، ألا وهو (مفهوم التعليق الظاهراتي) والوعي الذاتي والآني. وقد تأثر النقد الموضوعاتي بمفهوم التعليق الظاهراتي، إذ إنّ الصلة التي يقيمها الكاتب بينه وبين اللغة تجعل من العمل الأدبي محل اختراع الذات أكثر مما هو محل تعبير عن الذات، وذلك أن الكاتب الحق هو ذاك الذي ينبذ (الكلام اليومي) والعبارات المتداولة، ويرفض ما يوحي به إلينا ما أخذناه عن الآخرين، عندما نريد الحديث عن شيء من الأشياء، لأنّ ذلك كله لا يكشف لنا الواقع سوى معرفة متواضع عليها. إنّ الكتابة حسب منظور النقد الموضوعاتي متأثراً بمفهوم الذاتية عند (هوسرل)، متميزة عن اللغة المشتركة، ولذلك يتمكّن الكاتب من إدراك جديد لكيانه المفكر، وذلك أنّ الأنا العميق عند الكاتب ليس هو البتة أناه الاجتماعي المعروف من سيرة حياته. فالعمل الأدبي ليس إذن نتاج واقع موجود قبله ولا انعكاس له، بل هو أصل وحادث، وقد عرّفه (ستاروبنسكي) بأنّه مسار أو نسق من علاقات متغيرة، أقامتها اللغة بين وعي مفرد والعالم. وتترتّب آثار جديدة للنقد من هذه المنطلقات، فالنقد النفساني وسوسيولوجيا الأدب يردّان العمل الأدبي إلى شيء آخر خارج عنه، هو حياة الكاتب أو التأريخ ومجتمع الوقت؛ أمّا النقد الموضوعاتي فعلى العكس، هو نقد داخلي، والقراءة الحقة هي التي ترى أنّ علاقة الكاتب بالعالم وبغيره من الناس وعلاقته بنفسه أيضاً، متضمنة كلها في العمل الأدبي؛ لأنّه المحل الذي يخترع فيه الكاتب نفسه ويكشف عنها. فلا داعي إلى البحث عنه في وثائق الأرشيف، ولا داعي أيضاً، للكشف عنه إلى استعمال منهج مهيّأ سلفاً لفكّ رموز المعنى، سواء أكان هو التحليل النفسي أم علم الاجتماع الماركسي. فعند النقد الموضوعاتي أنّ كلّ عمل أدبي هو أصيل لا مثيل له، وأنّه تجربة (وعي مفرد) في علاقته بالعالم؛ فلذلك يجب ألاّ تسبق أداة النقد التحليل كما يؤكد ذلك (جان روسي) أحد رواد هذا النقد. بل على الناقد – على عكس ذلك – أن يجتهد في التوافق مع الكاتب، وعليه لأجل ذلك أن يستنفد جهده لإدراك حركية الإبداع التي تُخرج العمل الأدبي من الصمت وتبسطه. إذن النقد الموضوعاتي هو (نقد للوعي)[1].

---

(1) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: 68 – 69.

الخيال وإصرار الإحالة إليه ركن آخر من أركان النقد الموضوعاتي، ومجال آخر من مجالات التأثر بالظاهراتية، ويسمح مفهوم الخيال للموضوعاتيين بالابتعاد عن التصور الوظيفي للنفس الإنسانية واعتبارها ملكة مبدعة ومنجزة. إذ يرى باشلار – وهو الذي مهّد هذا المجال أمام جيمع النقاد الموضوعاتيين – أنّ الخيال دينامية منظمة. ويبتعد هذا البعد تمام الابتعاد عن تصور سارتر الذي يضفي على الخيال أثر الواقع (العدمي). فالخيال ينظم العالم الخاص للفنان لأنّه ظاهرة وجود، وفي هذا المجال يقول باشلار: إنّ صورة بسيطة، إن كانت جديدة، لقادرة على الكشف عن عالم بأكمله، فالعالم متغير إذا ما أطللنا عليه من نوافذ الخيال التي لا حصر لها، وباشلار بهذا يجدد المسألة الظاهراتية[1].

هناك مؤشران أثرا في باشلار في هذا المجال، وهما الفرويدية والظاهراتية، سرعان ما انفصل باشلار عن الفرويدية لاعتناقه هذا التصور الدينامي المبدع عن الخيال[2]، فعلى النقيض من فرويد، لا يردّ باشلار الرمز إلى صراع بين دافع لا واعٍ وكبت الثقافة إياه، بل الرمز عنده تعبير مقصود عن خيال مبدع، وذلك أنّ الخيال عند باشلار ليس تراجعياً، بل هو أصلاً منفتح، متملّص[3]. فعلى الرغم من دراساته عن الخيال الشعري، أو بدقة أكثر: كيف يمثل الشعراء العناصر الأربعة: النار والماء، والأرض والهواء، ترك علم النفس، واهتم بعلم دراسة الظواهر الإنسانية Fenomenolgia ، ... فبدل أن يدرس الفرد خلف العمل على غرار المحللين النفسيين، ركز باشلار على الحدث الشعري فحسب، انطلاقاً من مبادئ الظاهراتية التي تركت فيه أثراً أعمق، إذ رأى باشلار أنّه على الناقد أن يكون (ذاتياً وموضوعياً) في آنٍ واحد وأنْ (يحلم) مع الآثار لا أن يقتصر على رؤيتها بصورة جيدة[4]، كما توصل بفضل الظاهراتية إلى تبلور مفهومه للصورة وحلم اليقظة، فالعالم موجود عند باشلار كما يحلمه الفرد الواعي. وتتحالف المقاربة الظاهراتية عند باشلار مع إنسانية مبدعه وتمنح قيمة لجيمع الظاهرات المتعلقة

---

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 129.

(2) م.ن: 141.

(3) النقد الأدبي المعاصر– مناهج، اتجاهات، قضايا : 72.

(4) مناهج النقد الأدبي: 150.

بالوعي. وهو بذلك يؤكد في كتابه (جماليات أو شعرية المكان) أنّ كلّ وعي هو زيادة في الوعي والنور، وتعزيز للترابط النفسي المنطقي، ومن هنا يكون الوعي في حد ذاته فعلاً، أي الفعل الإنساني، ويرى باشلار أعلى درجاته في الأدب وبصورة خاصة في الشعر الذي ارتبط به باشلار دون سواه تقريباً، أي في هذا العمل المرتبط بالكلمات والذي يلتمس الخيال وينذر نفسه تحديداً لكشف وجودنا في العالم وتأسيسه[1].

ولم يقتصر تأثير ظاهراتية هوسرل في باشلار في هذا المجال، بل امتدّ إلى رؤيته تجاه المكان، فاستند إلى رؤية هوسرل في تبني منظوره الخاص تجاه المكان، وربطه بالوجود الإنساني، وأسهم باشلار بدوره في خلق وعي جديد بالمكان والحضور المكاني في الخطاب النقدي الحديث فهو من أنشط نقاد الأدب في هذا المجال، ومن أكثرهم تركيزاً على الوعي، وعلى ظاهراتية المكان، منطلقاً من طروحات (هوسرل)، وقد خصص كتابه (جماليات المكان) لتعميق هذا الجانب، وإبراز دور المكان وحيويته في وجود الكائن الإنساني، إذ ترى الظاهرتية أنّ هناك ترابطاً حميماً بين المكان والوجود الإنساني، فالحالة البشرية ليست حالة لفاعل طليق متحرّر عقلاني؛ فهو ليس فاعل ديكارت (أنا أفكر إذن أنا موجود)، فالفاعل البشري يصبح قادراً على التفكير والفعل فقط، من خلال كينونته في العالم، فكما لانستطيع القول إنّ الأرض المقطوعة الأشجار توجد في استقلال عن الغابة – كما يقول هيديجر- فكذلك لا نستطيع أن نفكر في البشر من دون التفكير فيهم بوصفهم جزءاً لايتجزأ من العالم، فالوعي هو دائماً وعي بالشيء، ليس طليقاً متحرراً، ويبدأ من موقعنا في العالم[2].

إنّ هذا الوعي بالوجود الإنساني المرتبط بكينونته، نتج عنه مفهوم الآنية، واستشعار اللحظة المعيشة، وهي بدورها – اللحظة المعيشة - جعلت من النقاد يركزون على دراسة المكان بوصفه بؤرة الأحداث ومحور نشاط الشخصيات، وفي

(1) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 141- 142.

(2) ينظر الجغرافية الثقافية- أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ت: د. سعيد منتاق: 148-149.

هذا الصدد، يقول باشلار: نعتقد في بعض الأحيان أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، ولكنْ في الحقيقة إنّنا نجد أنفسنا مشدودين إلى أماكن استقرارنا، لأنّنا جزء من مكاننا ومكوّن من مكوّنات بيئتنا ومأوانا[1]. إنّ ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت أو المكان، إذ إنّ كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الذي يرفض الذوبان، والذي يود حتى في الماضي حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة أن يمسك بحركة الزمن، إذ إنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً. إنّ الإنسان مرتبط بالمكان الذي يشعر فيه بالدفء والتواصل، ففقدان الألفة هو في الحقيقة فقدان للهوية (فقدان الذات هويتها)، لأنّه كما يقول باشلار إنّنا لا نعرف أنفسنا خلال الزمن وإنّما من خلال المكان ولا سيما مكان الإقامة[2]. وهكذا ترك مفهوم الآنية والوعي الآني بصمته على دراسة النقد الأدبي للمكان، فقد أصبح المكان رمزاً للثقافة السائدة، ومؤشراً إلى وجود الزمن، إذ إنّ السهل المحروث يرسم لنا صوراً من الزمان شديد الوضوح مثل صور المكان، وهو يبيّن وتيرة الجهود الإنسانية[3]، كما أنّه يشير إلى خلفيات الإنسان ومنطلقاته، ويقول شيئاً ليس عن أين تقطن أو من أين أنت، وإنّما من أنت. فالناس يحدّدون أنفسهم من خلال الإحساس بالمكان، ومن ثمّ يتولّد الإحساس بالانتماء، لأنّ الأماكن لا تمتلك جواهر فقط، وإنّما تمتلك المقومات الأساسية للوجود الإنساني كذلك[4].

لهذا يهتم باشلار كثيراً بالمكان القريب من وعي الإنسان وإحساساته، ويضيف قائلاً إنّه «بدل من أن يكون الوقت الحميم ملكنا الملموس، يكون عملنا ويكون مسبوقاً دائماً بفعل مركزه الآن، واللحظة. وإنّ هذا البدائي هو الذي ينبغي له أن يتكيف أولاً مع الشروط المكانية تكيّفاً صحيحاً إجمالاً. ولا بدّ أن نقرن زماننا بالأشياء حتى يكون فاعلاً وواقعياً»[5].

---

(1) ينظر جماليات المكان، غاستون باشلار، ت: غالب هلسا: 46.

(2) ينظر جماليات المكان: 46.

(3) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت: خليل أحمد خليل: 8.

(4) ينظر الجغرافية الثقافية: 140 و148.

(5) جدلية الزمن: 53.

وفي مجال التأثير في النقد الأدبي، فقد طوّر نقاد النقد الموضوعاتي «نظرية أدبية تقول بأنّ الأدب شكل من أشكال الوعي، أمّا النقد فهو عملية شفافة متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع ووعي الناقد الذي يجب أن يخلي ذهنه تماماً من صفاته الشخصية حتى يتحقق الالتقاء التام مع وعي المؤلف»[1] كما أشرنا إلى ذلك في حديثنا عن مسألة الذات والموضوع، عندما أشرنا إلى أنّ فعل القراءة عند النقد الموضوعاتي ينطوي على التقاء وعيين: وعي القارئ ووعي المؤلف. وأدى بهم هذا التصور تجاه الوعي وفعل القراءة إلى عدم ادّعاء الشفافية والنقاء، إذ ليس هنالك من خطاب بريء. فمن أين إذن ينطلق النقاد؟ وبما أنّ هذا النقد منذ البداية يعتبر الأدب تجربة روحية لوعي مبدع، فمنطلق هذا النقد يكمن في هذا الوعي بالذات. ويقتضي الأمر، من ثم، الاندماج مع تلك الحركة التي تحمل النص، فكما يقول بوليه في حديثه عن باشلار: أن تمثل خيال الآخر وتبنيه في فعله المولد لصوره[2].

وقد تأثرت الأعمال المبكرة لـ(هيليس ميلر Hillis Miller)، الناقد الأمريكي المنضوي تحت راية (مدرسة جنيف) قبل تحوله إلى التفكيكية بالنظريات الظاهراتية أيضاً، ويتجلى هذا التأثير في كتابه (الخيال والتكرار، سبع روايات إنكليزية – 1982)[3]، فدراسة ميلر عن توماس على سبيل المثال تكشف الحجاب عن البنى العقلية السائدة في رواياته، مثل (المسافة) و(الرغبة). ويكون بالإمكان القيام بفعل التأويل، لأنّ النصوص تسمح للقارئ بالدنوّ من شعور المؤلف الذي فيما يرى بوليه: ينفتح لي، ويرحب بي، ويجعلني أغوص بالنظر في داخله، ويتيح لي أن أفكر فيما يفكر، وأحسّ ما يحسّ[4].

ثانياً: الظاهراتية ومدرسة النقد الجديد

يطلق مصطلح النقد الجديد New Criticsme على مجموعة من النقاد الأنجلو – ساكسونيين الذين نظروا منذ ثلاثينيات القرن الماضي إلى المنتج الأدبي

---

(1) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 149–150.

(2) مدخل إلى مناهج النقد الأدبي: 135.

(3) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل السالم: 162–163.

(4) النظرية الأدبية المعاصرة: 162–163.

بوصفه بنية كلية يقدمون له تحليلاً ثابتاً، وأكدوا استقلالية الأثر الأدبي، وميّزوا بين اللغة اليومية المتداولة واللغة الشعرية، وأولوا بنية القصيدة اهتماماً خاصاً، وجعلوها أساساً لتحليلاتهم الأدبية[1]، كما عزفوا عن ربط الأثر الأدبي بالتأريخ أو علم الاجتماع أو علم النفس أو التحليل النفسي.[2]

ظهرت مدرسة النقد الجديد في أمريكا، وازدهرت في أواخر الثلاثينيات وحتى الخمسينيات، وهو نقد يشمل أعمال إليوت Thomas Stearns Eliot وريتشاردز ولربما ليفز F.R Leavis ووليام إمبسون William Lampson صاحب كتاب (سبعة أنماط من الغموض) أيضاً، وكذلك يشمل عدداً من رواد النقد الأمريكي من بينهم جون كرو رانسوم John Crowe Ransom، وكلينث بروكس Cleanth Brooks، وألن تيت Allen Tate ، ووروبرت بن وارين Robert Penn Warren، وبيردسلي Beardsley، وآر. بي. بلاكمور R.B. Me. Blackmore.

لقد كانت جذور الحركة الأمريكية في الجنوب المتردي اقتصادياً في منطقة النشأة والتربية حيث كان الشاب تي. س. إليوت قد تبلورت نظرته المبكرة عن المجتمع العضوي. ففي مرحلة النقد الأمريكي الحديث، كان الجنوب يمر بحركة تصنيعية سريعة وقد غزته الاحتكارات الرأسمالية الشمالية. ولكن مثقفي الجنوب، من أمثال جون كرو رانسوم رائد حركة (النقد الحديث)؛ كانوا لا يزالون قادرين على أن يكتشفوا فيه بديلاً جمالياً للعقلانية العلمية الجامدة للشمال الصناعي. وحين أحس بالفراغ الروحي، حاله حال تي. أس. إليوت نتيجة الغزو الصناعي، وجد رانسوم ملاذاً بادئ ذي بدء فيما يسمى بالحركة الأدبية للاجئين في العشرينيات، وبعدها في الجناح اليمين للسياسة الزراعية في الثلاثينيات.

وقد أخذ (النقد الجديد) اسمه من كتاب جون كراو رانسون John Crow Ransom (The new Critcism, 1941) فضلاً عن رانسون ومعاونه ألين تيت وتلميذهما كلينث بروكس. عارض هؤلاء مجتمعين المقاربات التقليدية للتحليل

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 1213.

(2) الهجوم على الأدب، رينية ويليك، ت: حنا عبود: 151.

الأدبي، المعتمدة على التأريخ والسيرة، وكذلك المقاربات التي تعتمد على علم الاجتماع، والأنثروبولوجيا الثقافية، والتحليل النفسي والنظرة العلمنفسية للشخصيات أو للقراء[1].

لقد بدأت أيدولوجيا النقد الحديث بالتبلور، عندما أحسّ الشعراء والنقاد بالخطر الكبير المحدق بالوجود الجمالي للأدب والفن، وكانت العقلية العلمية منهمكة بتخريب (الحياة الجمالية) للجنوب القديم، كما كانت التجربة الإنسانية تُجرّد من خصائصها الحسية، فالتجأ المنقذون إلى الشعر، فكان الشعر الحل الممكن. لقد احترمت الاستجابة الشعرية على النقيض من الاستجابة العلمية، الوحدة الحسية لغرضها. إنها ليست قضية معرفة عقلية بل هي قضية مؤثرة تربطنا بجسد العالم برباط ديني، بعدما فقد البعد الديني بريقه في المجتمع الصناعي النفعي في أمريكا. رأى هؤلاء إنّنا عن طريق الفن نستطيع استعادة عالم غريب بكل أشكاله المتعددة، والشعر بوصفه أسلوباً تأملياً لن يدفعنا إلى تغيير العالم بل لاحترامه كما هو، ويعلمنا التعامل معه بتواضع نزيه[2].

لم يشكل النقاد المنتمون إلى مدرسة النقد الجديد حركة منظمة، لكنهم اشتركوا في اتصال خيطهم المعرفي، وخط عملهم التحليلي بالناقد والشاعر تي. س. إليوت، وريتشاردز، بمعنى أنّ إليوت وريتشاردز هما من رفدا فكر هؤلاء[3]، عن طريق مفهوم الوعي، والأسس المثالية للظاهراتية، لأنّ "نظرية الوعي المقصود عند هوسرل توحي بأنّ الكينونة والمعنى يرتبطان دائماً ببعضهما. لا يوجد شيء منْ دون شخص ولا شخص من دون شيء؛ الشيء والشخص في الحقيقة وجهان لعملة واحدة بالنسبة إلى هوسرل كما هما بالنسبة إلى الفيلسوف الإنكليزي أف. أج. برادلي A.` J. Bradley، الذي تأثر به تي.س. إليوت. وكان هذا المعتقد عزاءً مناسباً لمجتمع بدت فيه الأشياء مغتربة، ومفصولة عن الغايات البشرية، وكان الناس مغمورين في عزلة مقلقة، لقد اجتمع العقل والكون تارة أخرى، وعلى الأقل

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 1213-1214.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 52 - 53.

(3) ينظر معجم المصطلحات الأدبية: 1214.

ضمن العقل ذاته. أما ريتشاردز الذي يعدّ أهم من كتب عن نظرية الشعر في مدرسة النقد الجديد وذلك في كتابه (النقد التطبيقي 1929) فتأثر بطروحات هوسرل المثالية والشكلية والعضوية، فاعتمد هو بدوره على التحليل الظاهراتي غير التقويمي، إذ لا ينظر التحليل الظاهراتي إلى النقد بكونه بناءً، أو إنّه تفسير فعّال للعمل الأدبي الذي ينطوي على اهتمام الناقد وانحيازه. بل إنّه استلام للبّ النص وتسجيل نقي لجوهره العقلي، يفترض أن يكوّن العمل الأدبي وحدة عضوية كاملة، وكذلك كل أعمال كاتب معيّن[1]. ولذلك رأى الظاهراتيون «منذ هوسرل أنّ مهمتهم وصفية للهدف الظاهري النهائي المتحقّق»[2].

وقبل إليوت وريتشاردز، استفاد (ليفز) من المثالية المنهجية للظاهراتية التي تحاول استكشاف فكرة تجريبية تدعي الوعي أو الشعور الإنساني، وعالم في الإمكانات المجردة. ولكن إذا كان هوسرل قد رفض التجريبية والسيكولوجية وموضوعية العلوم الطبيعية فهو أيضاً عدّ نفسه خارجاً عن المثالية التقليدية عند (كانط)، لأنّ كانط لم يستطع حل مشكلة الكيفية التي يستطيع فيها العقل معرفة الأشياء التي تقع خارج نطاقه، فحاولت الفينومينولوجيا تجاوز هذه المعضلة وحلّها، بادعائها بأنّ ما يدرك حسيّاً هو جوهر الأشياء. ويبدو هذا كله وكأنه صرخة بعيدة من (ليفز) والمجتمع العضوي، ولكن هل هذا صحيح؟ وعلى كل حال، فإنّ العودة إلى (الأشياء نفسها) والرفض الفوري للنظريات غير الثابتة في الحياة الواقعية، ليست بأمور بعيدة عن نظرية المحاكاة الساذجة لـ(ليفز) عن اللغة الشعرية بوصفها تحتوي على مادة الواقع نفسها، إذ يميل كل من ليفز وهوسرل إلى استرضاء الواقع، ومعرفة العواطف، في مرحلة الأزمة الأيديولوجية الرئيسة. إنّ معرفة الظواهر عند هوسرل أكيدة من غير ريب، أو كما يقول: شيء قاطع لأنّها حدسية[3].

وفضلاً عن هذا الالتقاء بين ليفز وهوسرل، نجد نقطة التقاء مثيرة بين ليفز وبين هانز جورج جادامير، وذلك في مسألة وجود تقاليد أو تيار مشترك لجميع

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 66 – 68.

(2) موسوعة النظريات الأدبية: 429.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 65 – 66.

مؤلفات الأدب، فليس ثمة إمكانية معرفة النصوص في سياق أدبي نقي - كما يذهب إلى ذلك جادامير - إذ يتوقف ما ينقله العمل لنا على طبيعة الأسئلة التي نطرحها على هذا النص، وعلى قدرتنا أيضاً على فهم السياق التأريخي الذي كتب فيه العمل واستقبله القراء. فيمكننا أن ندخل في العالم الغريب لأعمال الأدب الماضية ولكننا دائماً ندخل هذا العالم الغريب في عالمنا الخاص[1].

نقطة أخرى من نقاط التواصل بين مدرسة النقد الجديد والظاهراتية تتمثل في مفهوم المعادل الموضوعي Objective correlative، إذ يعدّ المعادل الموضوعي من المفاهيم الأساسية عند مدرسة النقد الجديد، ونجد أساس هذا المفهوم عند هوسرل عندما ميّز بين الفعل act أي مضمونه السيكولوجي، وما يقصده ذلك الفعل، أي معناه. فإذا تحقق المعنى المقصود فإنه يصبح عندئذ معنى للفعل ويؤدي بعد ذلك إلى تفهم شيء ما في العالم الواقعي وإدراكه، أو إلى التعبير عن ملفوظ ما أو إلى فهم المعنى الذي يعبر عنه ملفوظ ما. ويرى هوسرل أنّ على المرء أن يميز في تعبير معين بين معناه المعبَّر عنه والموضوع الذي يعنيه. إذ يشير التعبير، عبر معناه دائماً، إلى موضوعه بوصفه المرجع. ودائماً ما يملك التعبير، ضمن طبيعته المحددة، معادلاً موضوعياً، أي أنّه يسقط الموضوع المقصود في فعل تحقيق المعنى، ولا ينبغي أن يكون هذا المعادل الموضوعي حقيقياً في العالم لكي يكون التعبير ذا معنى. إذ يؤكد هوسرل أنّ المرء يخطئ عندما يطابق بين معنى التعبير والموضوع الذي يعنيه. فالتعبيرات التي على شاكلة (ساحة مستديرة) أو (جبل ذهبي) ليست بلا معنى؛ وهكذا فإنّ استدلال هوسرل هنا يوازي الحجج التي أعلنها اليوم اللسانيون التوليديون الذين يؤكدون أنّ التعبيرات التي تبدو بلا معنى هي؛ مع ذلك، ذات معنى ويمكن فهمها إذا كانت بنيتها مقبولة نحوياً[2].

ثالثاً: الظاهراتية والنقد المتمركز على النص- الشكلانية والبنيوية

أثرت الظاهراتية في الشكلانيين الروس Russian formalists، فمثلما أهمل هوسرل الشيء الحقيقي ليهتم بالتعرف إليه، هكذا فعل الشكلانيون مع الشعر،

---

(1) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل السالمة: 89.

(2) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 67-68.

فركزوا على الطريقة التي يفهم بها[1]، وعلى العلاقات اللغوية داخل النص، بدل التركيز على الشعر نفسه، وذلك تأسيساً على مفهوم الوعي عند الظاهراتية، إذ يتعلّق الوعي أول ما يتعلق عند الظاهراتية بتوجّه الإنسان المباشر إلى الأشياء، وكيفية الإدراك المباشر لها دون الخضوع للتصورات السابقة[2]؛ وأن يرى العالم كما هو من معطى الوعي المتعالي. كما رفضت الشكلانية الروسية بتأثير من مرتكزات فلسفة هوسرل الظاهراتية المقاربات السيكولوجية والسوسيولوجية والفلسفية، فقد وضع الشكلانيون العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكولوجية، والسوسيولوجية، والفلسفية التي كانت تسيّر النقد الأدبي، كما تخلوا عن تفسير العمل الأدبي انطلاقاً من سيرة حياة كاتبه، وتناولوا عدداً كبيراً من مشاكل النظرية الأدبية، كالعلاقة بين اللغة الانفعالية واللغة الشعرية، والفونولوجيا، والنثر كمبدأ بانٍ للشعر، والوزن والإيقاع في الشعر والنثر، والعلاقة بين الإيقاع والدلالة في الشعر، ومنهجية الدراسات الأدبية، وبنية الحكاية الخرافية. والمبدأ الأساس في نقدهم هو معالجة (أدبية) الأدب، أو الخصائص الفنية التي تجعل من النص عملاً أدبياً، وبهذا فقد استبعدوا (المضمون) الذي أرهق النقد الأدبي زمناً طويلاً، وركّزوا على دراسة العمل الأدبي في ذاته[3].

ومثلما لم تفرق الظاهراتية بين الذات والموضوع، وعدّتهما شيئاً واحداً، تحرّر الشكلانيون بدورهم من «التصور التقليدي للعلاقة بين الشكل والمضمون الذي يقوم على أساس أنّ الشكل ليس سوى غلاف يضمّ المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أنّ الوقائع الفنية ذاتها تشهد أنّ الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوين العمل الفني وإنّما في الكيفية التي تتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإنّ فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها»[4].

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 67.

(2) ينظر الدلالات المفتوحة - مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، أحمد يوسف: 144.

(3) ينظر نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل: 41 - 43. وينظر الدلالات المفتوحة: 144 - 145.

(4) نظرية البنائية: 41.

وتعد اللغة والتركيز على اللغة المدخل المشترك بين الظاهراتية والشكلاينة، على الرغم من وجود تباين في الرؤية الفكرية لكلا الجانبين تجاه اللغة ذاتها، إذ اكتشف (هيديجر) أنّ اللغة هي المظهر الأول للمعنى والكينونة، واعتبرها بيت الكائن، والعنصر الذي بموجبه تنتشر كل نزعة ظاهراتية أو كل ميل للعطاء. فمن داخل هذا الاكتشاف تنتظم عملية الفهم. وقد عدّت الفلسفة الغربية منذ أفلاطون أنّ الكلمات ما هي إلاّ تعيينات أو أدوات توظف لخدمة فكر يتمتع بالسيادة، لكنه على النقيض من هذه الأداتية، تعتقد الظاهراتية بأنّنا لا يمكننا أن نحصر معنى أو فكراً إلاّ في أفق لغة ممكنة، فاللغة ليست مجرد أداة يحوزها فكر منطقي معين، ولكنّها المجال الذي يتمّ ويتفاعل فيه الفكر برمته. وقد أكّد هوسرل دور اللغة واشتغل عليها من خلال مفهوم القصدية المتمحور حول المعنى والدلالة[1].

وتشترك الشكلانية Russian school formal مع هيديجر في نظرتهم إلى الفن، إذ الفن عند هيديجر خروج عن المألوف، ورأى أنّ الفن وحده يستطيع في الحقبة اللاحقة إظهار حقيقة فينومينولوجية من هذا النوع[2]. أمّا الشكلانيون فنظروا إلى الفن والأدب من منظور تشكيل منظور جديد للمتلقي، وسموا هذا الأمر بالتغريب أو نزع الألفة (الخروج عن المألوف)؛ والتغريب Estrangement تقانة فنية أشار إليها الشكلانيون الروس ونظّروا لها، كما فعل فكتور شكلوفسكي Viktor Borisovich Shklovsky (1893 ـ 1984) وزملاؤه[3]، إذ يعتقد شكلوفسكي «أنّ الأنساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار، إنّ الفن يجاهد أن يجعل رؤيتنا للأشياء جديدة»[4]، ويربط شكلوفسكي غرض الفن ووجوده بمنحنا ذلك الإحساس بالأشياء كما ندركها، وليس كما هي معروفة بالنسبة إلينا[5]، وتبنى هوسرل الطرح نفسه قبل هؤلاء، عندما قال «إذا أردنا إيجاد الحقيقة، يجب

---

(1) المنعرج الهرمينوطيقي للظاهراتية: 26-29.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 72.

(3) الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب، د. شاكر عبد الحميد: 26 – 27.

(4) نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة من الباحثين، ت: إبراهيم الخطيب: 11.

(5) الغرابة – المفهوم وتجلياته في الأدب: 27.

علينا أن نتجاهل أولاً أي شيء خارج نطاق تجاربنا المباشرة: يجب أن نصغر العالم الخارجي بحجم مضامين شعورنا وحده»[1].

وفيما يتعلق بالبنيوية Structuralism، فقد أثّرت الفلسفة الظاهراتية بشكل عميق في القليل من الفكر البنيوي المتأخر[2]، وخصوصاً نجد تأثيرها الكبير في الرائد الأبرز للبنيوية وهو رولان بارت R.Barthes ، إذ أصبحت الظاهراتية نقطة انطلاق لديه[3]، وليس هذا بغريب لأنّ هوسرل ومن بعده هيديجر شكّلا أبرز الخيوط التي نسجت ضفيرة المزاج الثقافي الغربي منذ منتصف الخمسينيات[4]. إذ استفادت البنيوية من الأساس التجريدي الذي قدمته الظاهراتية، فإذا كانت الفينومينولوجيا ترى نفسها بأنّها «أداة منهجية لوصف الظاهرة بدون تحيزات، حيث يتم التخلي منهجياً عن كل التفسيرات المتعلقة بالأصول السوسيولوجية – السيكولوجية التي تحاول الاستنباط من مبادئ مفهومة مسبقاً»[5]. وقد سمّى هوسرل هذا التخلي – كما ذكرنا ذلك في التمهيد – بالتعليق الظاهراتي، وبعد إنجاز هذا الرد أو الاختزال أو التعليق، يجب القيام بإنجاز ثانٍ يتكون من وصف بقايا الاختزال الأول كما يرى ذلك هوسرل، فنحاول أن نكتشف عناصرها الأساسية أو بنيتها. ويستعمل هوسرل هنا الكلمة اليونانية (eidos) للبنية structure، لذلك يسمي هذه الخطوة بـ (التعليق البنيويEidetic Reduction)[6]. Reduction)[6]. فإنّ البنيوية أخذت منها هذا الأساس التجريدي وشرعت في وصف العمل الأدبي كما هو من خلال بنيته وعلاقاته الداخلية، دون إطلاق أحكام عليه، فالمنهج البنيوي في صميمه تحليلي شمولي، فهو ذو طابع تحليلي وليس تقويمياً، ويقول البنيويون إذا أردنا أن نلتزم بدقة التعبير فلا بد أنْ نتحدث عن (التحليل البنيوي) وليس عن (النقد البنيوي)، فليس من أهداف البنيوية أن تصف

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 64.

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: 149.

(3) موسوعة النظريات الأدبية: 434.

(4) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: 149.

(5) جادامر –مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقيا الفلسفية، د. ماهر عبدالمحسن حسن: 28 - 29.

(6) فلاسفة القرن العشرين – عصر التحليل: 110.

عملاً بالجودة وآخر بالرداءة، وإنّما تحاول إبراز كيفية تركيبه والمعاني التي تكتسبها عناصره عندما تتشكل في بنية، والشكل الأدبي عند البنيوية تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه[1].

تشترك البنيوية مع الظاهراتية قبل ذلك في الأساس المثالي لرؤيتهما التحليلية، إذ البنيوية على الرغم من أساسها التجريبي، إلاّ أنها شكل آخر للفلسفة المثالية، وإنّ نظرتها إلى الحقيقة كونها نتاج اللغة كان آخر تأويل لعقيدة المثالية الكلاسيكية التي تقول إنّ الإدراك الإنساني هو الذي كوّن العالم، هذا الإدراك الذي سمّاه هوسرل بالوعي[2]. وهذا الوعي هو الذي ينتج الكلام عند هوسرل، وهو كان أسلوباً مبتكراً من أجل العودة إلى الذات، من خلال التمييز بين اللغة من حيث هي موضوع للتفكير، واللغة من حيث هي نشاط ذاتي (فردي). إنّ الظاهراتية تضيف إلى معرفة اللغة مسألة جديدة وهي مسألة اختبار اللغة فينا، ولا يكون ذلك ممكناً إلاّ إذا كان للكلام بعداً أنطولوجياً. وبهذا يكون هوسرل قد اتفق مع دي سوسير Ferdinand de Saussure عندما ميز الأخير بين اللغة Languge والكلام Parole، أي ألسنية تطورية للغة وألسنية تزامنية[3]، ويعود هذا التوافق والتشارك بين الظاهراتية ومنطلقات السوسيرية الآنية في تعاملها مع اللغة، إلى أساسهما المشترك، وهو المثالية، فهوسرل هو في الأساس امتداد للفلسفة المثالية في تجلياتها الجديدة، وسوسير قد انضم «إلى المدرسة المثالية، واشترك معها في نقد القواعديين الجدد»[4]. فاللغة حسب هذا الفهم لسوسير نظام من الإشارات التي تقتضي دراستها تزامنياً، أي أن تدرس اللغة على أنّها نظام متكامل في نقطة زمنية معينة، وليس من منظور تأريخي في تطورها التأريخي. فمن خلال هذا التشارك في الرؤى بين منطلقات هوسرل الظاهراتية، ومبادئ سوسير اللغوية، استطاعت البنيوية أن تستفيد من ظاهراتية هوسرل، وتجعل من منطلقات سوسير الآنية في التعامل مع اللغة أساساً لمنطلقاتها المنهجية؛

---

(1) نظرية البنائية: 129-133.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 117.

(3) أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر، إبراهيم أحمد: 55.

(4) الأسلوبية، بيير جيرو، ت: د. منذر عياشي: 44.

وذلك لأنّ البنيوية الأدبية ازدهرت في الستينيات بوصفها محاولة لتطبيق أساليب ورؤية مؤسس علم اللغة البنيوي الحديث (فردينان دي سوسير) على الأدب(1).

وتشترك الظاهراتية مع مرجع البنيوية أي علم اللغة عند سوسير في تبني مفهوم التعليق الظاهراتي، لأنّ هوسرل ركز على الظواهر نفسها دون التأثر بأي حكم سابق، فالظواهر ذاتها وليست التأويلات القائمة حولها هي التي تشكل محور اهتمامه. وقد عمل سوسير في الاتجاه نفسه، فلكي يكشف عن طبيعة اللغة كان عليه بادئ الأمر أن يكظم أو ينسى ما تكلمت عنه: الشيء الحقيقي المشار إليه أو المعبر عنه بالدال قد عُلق لكي يتم فحص الإشارة نفسها بصورة أدق، وفي هذا المجال يقول تيري إيغلتن: ومن الأهمية بمكان ملاحظة التشابه بين هذه النظرة ونظرة هوسرل في عزل الشيء ليحكم قبضته على الأسلوب الذي يمارسه العقل. وهذا أمر تنبهت إليه البنيوية فركزت على النص وحده وعزلته عن سياقاته التأريخية والاجتماعية والنفسية، فعلى الرغم من التباين الموجود بين الظاهراتية والبنيوية في الطرق الأساسية، فإنّ كليهما ينبعان من العملية الساخرة في حجب العالم المادي لتنوير إدراكنا(2).

وقد دعا هوسرل إلى إدراك المعنى من خلال العودة إلى الأشياء ذاتها بمعزل عمّا هو مكتوب، وبمعزل عن الصيغ والنظريات. إنّ العودة إلى الأشياء ذاتها تعني التخلي (وبشكل شامل) عن شيء ما، فالرجوع يفترض لغة معينة، أي التفاتاً للأشياء لصالح سيطرة ضمنية للمقالات وحدها. ويريد هوسرل من إعلانه العودة إلى الأشياء ذاتها أن يدير ظهره لملكة التنظير العلمية التي يعتقد زوراً أنّها تتمتع باستقلالها الذاتي، والتي لم تكن محل شرعنة مباشرة فيما تخص الأشياء ذاتها، بل وحتى فيما تخص العالم المعيش الذي يفترض فيه أن يكون في خدمة العلم. ونظراً لخلفيته المرتكزة إلى ذلك العلم اليقيني المتمثل في الهندسة، حيث تصوّر الماهيات يكون دائماً هو الحلقة الأهم، فإنّ هوسرل واجه بقوة ارتكاز زملائه الفلاسفة على النظريات المسبقة أو الجاهزة سواء تعلق الأمر بالنظريات

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 106.

(2) م.ن: 119.

العلمية ذاتها، والتي تدّعي الفلسفة أنّها تمثل بعدها ما بعد النظري، أو تعلق بنظريات كلاسيكية تختص بالبحث في تأريخ المسائل الفلسفية[1].

وكانت أداة الظاهراتية المفضلة في هذا المجال دائماً هي الوعي؛ إذ إنَّ الظاهراتية علم للوعي الإنساني، ذلك الوعي الذي نفهمه بوصفه تراكيب عميقة للعقل نفسه، وليس بوصفه معاناة تجريبية لأناسٍ معينين، وهي تخالف العلوم الأخرى، لأنها لا تسأل عن هذا النوع أو غيره من المعرفة المعينة، وإنَّما تسأل عن الظروف التي تجعل أي نوع من المعرفة ممكناً في المقام الأول. إنها ترى أنَّ الفلسفة ركَّزت تركيزاً كبيراً على الأفكار، ولم تلتفت إلى الحقائق بالشكل الكافي، وهكذا بنت أساليبها غير المستقرة، ونظمها العقلية على أوهن الأسس. أما الظاهراتية فإنها تهدف إلى الحقيقة من خلال العودة إلى الأشياء نفسها[2]، عن طريق ترك كل تفسير سريع للعالم، والعودة — بعد ترك الأحكام المسبقة كلّها — إلى تحليل كلّ ما يتجلّى للوعي[3]. فإنّ البنيوية بدورها مستفيدة من هذه الطروحات الظاهراتية شرعت في النظر إلى النص الأدبي بوصفه عالماً مستقلاً، ونفت نفياً قاطعاً قيام الأدب بأيّ وظيفة اجتماعية أو أدبية، وتفرغت لوصف لغة النص، ومستوياتها الصوتية والصرفية والنحوية، كما قامت بدراسة الأشياء في ذاتها، من خلال بنيتها المتكونة من مجموعة متشابكة من العلاقات اللغوية...[4].

لقد تبنت البنيوية الموضوعية البحتة، وادّعت تجردها من الأحكام والرؤى السابقة، وجعلت النص الميدان الأول والأخير للنظر والأخذ والاستنباط، وفي منطلقها هذا استفادت مرةً أخرى من طروحات الظاهراتية، التي ترى ضرورة التحرر من كل رأي سابق، ومثلما علّق هوسرل التفسيرات السابقة للشيء، وركز على الشيء في حالته الحالية. يهدف النقد البنيوي - مستفيداً من هوسرل- بدلاً من ذلك إلى قراءة نصية داخلية تامة للنص، دون التأثر بأيّ شيء خارج

---

(1) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا: 43-52.

(2) جادامر - مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقيا الفلسفية: 28-29.

(3) أطلس dtv الفلسفة: 195.

(4) نظرية البنائية: 15 و 206 - 201.

النص، من خلال جعل النص عالماً مستقلاً بنفسه، إذ يتم فهم كلّ سمات العمل الأسلوبية والدلالية على أنّها أجزاء عضوية لوحدة كاملة معقدة مجسّدة في النص. ولمعرفة هذا النص وشبكة العلاقات التي تكوّنه، ترى البنيوية أنه لا يجوز الرجوع إلى أيّ شيء نعرفه عن المؤلف (سيرة الحياة ممنوعة)، ولكن يجب الرجوع إلى السمات الخاصة المتجلية في عالم النص وحده، والتي تفصح عن نفسها من خلال العمل نفسه[1].

وأخذت البنيوية من الظاهراتية نظرتها الشمولية الكونية، إذ تمتاز الظاهراتية بفلسفتها الشمولية، ورؤيتها الكلية للوجود الإنساني، فلم يدشّن هوسرل فلسفة تهتم أشد الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة للخبرة حسب، بل قدّم فلسفته لتقدم دليلاً لفهم مشكلات الفن والدين والقانون والتأريخ وكل مظاهر الثقافة[2]، بطريقة علمية، عن طريق «حذفها للجانب الميتافيزيقي الغيبي في دراسة الأشياء وتركيزها على الجوانب التي تتجلى للإدراك، على الظاهر في لحظة معينة، هذه هي الفلسفة التي تحكم طبيعة المنطق العلمي في العصر الحديث»[3]. فاستندت البنيوية «على هذا الجدار الفلسفي المتين باعتبارها محاولة في تحويل دراسة الأدب ونقده إلى نوع من العلم الإنساني الذي يأخذ بأكبر قدر من روح المنهج العلمي. كان الغطاء النظري للبنيوية هو الظاهراتية»[4]. ولهذا نجد أنّ التحليل البنيوي امتدّ نحو الحقول المعرفية والعلمية الإنسانية المتعددة، كالرياضيات وعلم الاجتماع وأنظمة التواصل البشري والأنثروبولوجيا والثقافة والموضة...[5].

وأخذت البنيوية من مقولات هيديجر أيضا الشيء الكثير، وفي مقدمته تمركزها في نشاطاتها النقدية على اللغة، لأنّ أبرز ما تؤكده مقولات هيديجر عن العلاقة بين الثالوث الذي يشكل محور فلسفته ونعني به اللغة – الشعر – الوجود،

---

(1) أطلس dtv الفلسفة: 67.

(2) فلاسفة القرن العشرين – عصر التحليل: 107.

(3) مناهج النقد المعاصر: 91.

(4) م.ن: 91.

(5) ينظر نظرية البنائية: 143 – 178.

هو تقديم اللغة باعتبارها السجن الأبدي للإنسانية، وهو المفهوم الذي يطوّره البنيويون في فترة موازية لتلك الفلسفة الألمانية المبكرة[1].

وتؤدي اللغة دوراً أساسياً لكونها أحد مجالات تأكيد الذات، فاللغة من وجهة نظر هيديجر ليست أداة اتصال بين البشر، لكنّها البعد الحقيقي للوجود ذاته، وهي التي تحقق وجود العالم، فعلى الرغم من اهتمام هذا الفيلسوف بالوجود في المقام الأول، فإنّ ذلك الاهتمام المبدئي يقوده في إصراره وبصفة دائمة إلى اللغة والشعر، وهما الموقعان اللذان يكشف فيهما الوجود عن نفسه. وحينما يتحدث هيديجر عن اللغة فإنّ الشعر يفرض نفسه على فلسفته باعتباره اللغة الحق للتعبير، وهي نظرة تصل إلى القول بعملية توحد كاملة بين اللغة والشعر. وقد ذهب إلى القول إنّ الشعر هو مصدر اللغة والفن والتأريخ، والوجود والزمن والحقيقة، وأنّه التأسيس الأول والإنشاء الأول، وأنّه يؤسس الوجود ويخلقه ويكشف عنه، ثم التوصل إلى تلك النتيجة الحتمية في كل معطيات فكر هيديجر القائلة بأنّه لا يوجد شيء خارج الشعر، أي اللغة، يؤدي إلى الاعتقاد بأنّ اللغة هي بيت الوجود، وفي هذا البيت يقيم الإنسان، فالإنسان حبيس سجن اللغة، وهو استنتاج أسست عليه البنيوية رؤيتها ومنطلقاتها التحليلية، عندما تعاملت مع النص بوصفه عالماً ذرياً مغلقاً، وجرّده من جميع سياقاته التأريخية والاجتماعية والنفسية، وركزت على السياق اللغوي الداخلي للنص فقط[2].

وتعود جذور هذه الرؤية تجاه اللغة عند هيديجر، إلى مفهومه للزمن، فالزمن عنده هو الذي كوّن الإنسان؛ وليس الزمن وسيطاً نتحرك فيه كما تتحرك القنينة في نهر، بل تركيبة حياة إنسان ذاتها، شيء تمّ صنعي منه قبل أن يكون شيئاً استطيع قياسه. بمعنى أنّ اللغة ليست مجرد أداة اتصال ووسيلة ثانوية للتعبير عن الآراء: إنّها الوسط الذي تتحرك فيه حياة الإنسان بالذات والذي يتيح للعالم أن يكون أساساً. عندما تكون هنالك لغة يكون هنالك عالم بالمفهوم الإنساني المميز. لا يفكر هيدجر باللغة أساساً ضمن ما تقوله أنت أو ما أقوله أنا، بل إنّ لها وجوداً

(1) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك: 152 – 154.
(2) م. ن: 152–154.

بذاتها؛ تسهم فيه الكائنات البشرية، وبالإسهام فيها فقط يكونون بشراً. إنّ اللغة تسبق دائماً، في وجودها، الفرد بوصفه مجالاً يظهر هو أو تظهر هي فيه؛ وتشتمل على الحقيقة ضمن المفهوم القائل بأنها وسيلة لتبادل المعلومات الدقيقة بدرجة أقل من كونها مكاناً تكشف الحقيقة عن نفسها فيه. وتتسلم نفسها لتأملاتنا. في هذا المفهوم للغة بكونها شبه حدث موضوعي، وتسبق أي فرد معين، يكون تفكير هيديجر متوازياً مع النظريات البنيوية[1].

ونجد امتداد التأثير الذي تركته ظاهراتية هوسرل في هيديجر ثم في جادامير وبعد ذلك في الشكلانيين والبنيويين، عبر تقارب مفهوم كسر أفق التوقع، مع مفهوم التغريب أو نزع الألفة، لدى الشكلانيين الروس والبنيويين؛ إذ إنّ الشكلانيين رأوا أنّ (التغريب) هو جوهر الأدب[2]، وكانوا يحاولون إضفاء الغرابة making strang على الأشياء العادية كما أشرنا إلى ذلك فيما سبق، وكذلك فإنّ أنصار البنيوية يؤكدون طابع الغرابة الذي يكسو كل عمل أدبي بسبب تضمينه ألواناً من التعبير تغيّر من رؤيتنا للعالم. فالجمع في قصيدة واحدة بين عدة ضروب من الكتابة يغير من معنى كل منها، من خلال تغيُر العلاقات التي نشأنا على توقعها فيما بين كل منها والعالم الخارجي. وهم يعتبرون ذلك لوناً من ألوان البلاغة، وإذن فإنّ إبراز العمليات البلاغية في العمل الأدبي ومن ثم احتلالها مكان الصدارة في الأدب يؤكد وجود الأدب باعتباره عاملاً يدفع القارئ إلى محاولة إعادة تنظيم خبراته ومعانيها، على عكس ما تحاول الثقافة أن تفعله من إرساء معان موحدة وثابتة لهذه الخبرات، وإضفاء الصبغة الطبيعية عليها[3].

ويعد عدم التفرقة بين الشكل والمضمون، والتأمل في مكونات العمل الفني وخصوصياته وأدواته، من أبرز نقاط التشابه بين هيديجر والبنيويين، فمن المعلوم أنّ هيديجر يجعل من الفهم السابق آلية من آليات التأويل، مع تحويل مسار التأويل إلى العمل الفني لوحده، ويشير هيديجر إلى الحكم المسبق عندما يبحث في الطبيعة الشيئية للشيء، فميّز ثلاث طرق في إدراك الشيء كانت قد تبلورت في

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 71.

(2) م.ن: 11.

(3) المصطلحات الأدبية الحديثة: 110.

التراث: أولاً الشيء هو حامل للخواص، وثانياً الشيء هو وحدة لتعدد الإدراكات الحسية، وثالثاً الشيء هو المادة التي أضفي عليها الشكل. وهذه الطريقة الثالثة، على وجه الخصوص، في إدراك الشيء — أي الشيء هو شكل ومادة — تبدو الأشهر والأوضح؛ لأنّها تتبع أنموذج الإنتاج الذي يُصنع عبره الشيء ليخدم أغراضاً، يسميها هيديجر أدوات. ومن أجل أن يركز انتباهنا على طبيعة الأداة الأداتية يحيل على تمثيل فني؛ على لوحة (فان كوخ) تلك اللوحة التي ترسم أحذية فلاحة. فالأداتية ذاتها هي التي تُدرك في هذا العمل الفني، وليس كائناً ما يمكن أن يؤدي غرضاً معيناً، وإنما شيء ما يتمثل وجوده في أنه كان، وما يزال، يخدم الشخص الذي يخصه بهذا الشيء (أي حذاء الفلاحة في حالة لوحة فينسنت ويليم فان خوخ Vincent Willem van Gogh). فما ينبثق من عمل الرسام، ويُصوّر بحيوية في هذا العمل هو ليس زوج أحذية عرضية لفلاحة، بل إنّ ما يُصوّر هو الماهية الحقيقية للأداة التي تبرز كما هي. إنّ عالم الحياة الريفية بأسره موجود في هذه الأحذية. وعليه فإنّ العمل الفني هو الذي يقدر على توليد حقيقة هذا الكيان. ويمكن تصور انبثاق الحقيقة التي تحدث في العمل الفني من خلال العمل وحده، وليس بموجب بنيته التحتية كشيء على الإطلاق. وفي هذا لا يؤمن هيديجر بمفهوم العبقرية الموجود في علم الجمال Aesthetics الكلاسيكي، لأنّه يرى أنّ العمل الفني يمتاز بحقيقة كونه ليس موضوعاً، إنما هو بالأحرى ينتصب في ذاته. وبانتصابه في ذاته فإنّه لا ينتمي إلى عالمه فقط، وإنما عالمه حاضر فيه. إنّ العمل الفني يكشف عالمه الخاص، أنّ الشيء يكون موضوعاً عندما لا يعود ملائماً لنسيج عالمه؛ لأنّ العالم الذي ينتمي إليه العمل هو عالم منحل. لذلك يكون عمل فني ما موضوعاً عندما يصبح جزءاً من عملية التبادل التجاري، وحينئذ يكون بلا عالم وبلا بيت. وفي سعيه لفهم البنية الأنطولوجية للعمل الفني على نحو مستقل عن ذاتية المبدع، أو المشاهد، يستخدم هيديجر مفهوم (الأرض) كمفهوم ضدي بموازاة مفهوم (العالم)، الذي ينتمي إليه العمل، والذي هو نفسه يشيّده العمل ويكشفه. فمفهوم (الأرض) هو مفهوم مضاد للعالم بقدر ما يجسّد الوقاية الذاتية والانغلاق الذاتي في مقابل الانفتاح الذاتي. فمن الواضح أنّ كلاً من الانفتاح الذاتي، والانغلاق الذاتي، حاضران في العمل الفني. ولا يعني العمل الفني

شيئاً ما، ولا يؤدي دور علامة تحيل على معنى، إنما هو بالأحرى يحضر ذاته في وجوده الخاص، لذلك يجب على المتلقي أن يمكث بقربه. فهو يحضر نفسه إلى حد بعيد جداً، إذ إنّ مقوماته الرئيسة – الأحجار، أو اللون، أو النغمة، أو الكلمة – تكتسب وجوداً حقيقياً تستقل به ضمن العمل الفني نفسه فقط[1].

رابعاً: الظاهراتية والتأويلية

تعود جذور التأويلية إلى أرسطو الذي كتب - إلى جانب كتاب فن الشعر - في (الأراغون) أطروحة ضخمة هي (التأويل)، ويعزى استعمال المصطلح اليوناني القديم (التأويل) في العصر الحديث إلى كتاب دانوستر Danustr (سر التأويل – 1654)، ويرتبط التطور التأريخي للهرمينيوطيقا إلى كتاب جوهان أوغست أرنستي Johan Auguste Ernsta (التفسير الأساسي للعهد الجديد – 1761) الذي كان كتاباً موثوقاً واجهه شليرماخر Friedich Seheiermacher (1834-1768) عندما التفت التفاتة جديدة إلى علم التأويل، وما كان تكنيكاً للترجمة النصية أصبح لديه مبدءاً للفهم العام[2].

يمكن تحديد الهرمنيوطيقا Hermenyutiqa بأنها مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق العلامات واكتشاف معانيها[3]، وكانت مسألة الفهم من أهم المسائل التي اشتغلت عليها التأويلية، ونجد هذا الاهتمام عند التأويليين القدامى وعند المحدثين، بدءاً بـ(هنريش يوهان زيدلر Johann Heinrich Zeidler) ومروراً بـ(يوهان مارتن كلادنيوس Johan Martin Kladenius) و(فردريك شليرماخر) و(فيلهلم فون همبولت Wilhelm von Humboldt) و(يوهان غوستاف درويزن Johann Gustav Droazn) وصولاً إلى (فيلهلم دلتاي Wilhelm Dilthey) و(هيديجر) و(جادامير) و(بول ريكور). إذ عرّف (شليرماخر) الهرمينيوطيقا بأنّها فن الفهم، ونجد التعريف نفسه عند (جادامير) الذي رأى أنّ آفاق الحاضر والماضي تنصهر في الفهم، ويرى (فيلهلم

---

(1) طرق هيدغر، هانز جورج غادامير، ت: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح: 225 – 228.
(2) الهجوم على الأدب، رينية ويليك: 62 و69.
(3) معجم مصطلحات الأدبية الحديثة: 1253.

دلتاي) بأنّ التأويلية فن وعلم للفهم والتأويل، ولهذا فهو يرى أنّها نبعت من حقول علوم الإنسان، وهي تجعل من الفهم والتأويل موضوعاً لتحليل معرفي، وقريباً من هذا التصور يقول (بول ريكور) إنّ الهرمينيوطيقا نظرية عمليات الفهم ضمن علاقتها بتأويل النصوص[1].

ترتبط الهرمنيوطيقا في الأصل بفن تأويل النصوص المقدسة أو الدنيوية من أجل استخلاص الدلالات الدفينة فيها[2]، وقد ارتبطت التأويلية بعدما دخلت المجال النقدي الأدبي على يد شليرماخر إلى القرن التاسع بالمذهب الرومانسي، إلى ظهور دلتاي، لأنّ هرمنيوطيقا دلتاي تمثل «الحد الفاصل بين نظريات القرن التاسع عشر، التي كانت فرعاً من الرومانسية، ونظريات القرن العشرين التي تشكل الهرمنيوطيقا الفلسفية والاهتمامات المنهجية للعلوم الاجتماعية والتأريخية»[3].

يستدعي تفسير النصوص حسب تصور الهرمنيوطيقا الكلاسيكية الاستعانة بطريقتين مختلفتين؛ الموضوعية (النحوية) التي تفهم النص انطلاقاً من النظام اللغوي العام، والطريقة الذاتية التي تفهمه انطلاقاً من الخصوصية التي يودعها الكاتب في إبداعه وإنتاجه. يأتي بعد ذلك تمييز مزدوج بين سيرورة مقارنة تقوم باستخلاص المعنى انطلاقاً من مقارنة التعابير المختلفة بمحيطها اللغوي والتأريخي، وسيرورة تنبؤية تستخلص المعنى حدسياً وبالتعاطف. ثم لا بد من استخدام هاتين الطريقتين معاً ومن تكاملهما تتقدم سيرورة الفهم، وذلك لأنّ كل نص هو إنجاز فردي يقوم به المؤلف، وهو في الوقت نفسه نص ينتمي إلى نظام لغوي عام[4].

أما التأويلية الحديثة فهي ولدت مع الرومانطيقية الألمانية، وبواسطة شليرماخر، وهي ترى نفسها تأملاً فلسفياً متمحوراً حول ظاهرة الفهم من جهة،

---

(1) ينظر عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 8 و13-56 و83.

(2) معجم العلوم الإنسانية: 187.

(3) ينظر عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 56.

(4) ينظر أطلس dtv فلسفة: 149.

وحول الطابع التأويلي لتجربتنا المحصلة عن العالم من جهة ثانية، كما أكدت استحالة فصل شكل النص عن مضمونه (وهذا ما يشكل طريقته في تجاوز مسألة التعارض الثابت بين الحرفي والرمزي) ويقدم الحساسية الفردية للقارئ بعد دمجها في عملية ناجمة عن المعرفة[1].

أ- الهرمنيوطيقا الحديثة - الفلسفية

شهدت هذه الهرمنيوطيقا الفلسفية (الحديثة) تطوراً كبيراً في ألمانيا على يد هيديجر وجادامير وبول ريكور، وقد انطلقوا جميعاً من هوسرل، إذ نلتقط بذور هرمنيوطيقية هؤلاء الفلاسفة من نداء هوسرل الداعي إلى العودة إلى الأشياء ذاتها، وذلك عندما تحدث عن القصدية Intentionulite، هذه القصدية التي تعني فيما تعني عند هوسرل أنّه لا يوجد شعور فارغ، وأنّ كلّ شعور هو دائماً شعور بشيء ما، ومن ثمّ شعور له هدف معين، إذ إنّ القصد يأخذ في البداية معنى نص معين، جملة ما، معنى يكون معطى إمّا بشكل مباشر داخل النص أو يستخلص من بين السطور.. فما يوجد وراء الكلمات أو فوقها ليس هي الأشياء ذاتها، بمقدار ما هي المقاصد؛ مقاصد المعنى التي تشكل الأشياء. وعليه فإنّ العودة إلى الأشياء ذاتها تصبح بمثابة العودة إلى القصدية التي تقوم بتوليد الواقعي من الشعور؛ ثم إنّ البحث عن المعنى المستتر خلف الأشياء، ومساءلة القصدية الكامنة خلف الجزء الظاهر من الظواهر مهمة معقدة تستحق أن تنعت بأنّها هرمنيوطيقية. ويمكننا القول، وبكل بساطة، أنّ تلاميذ هوسرل الأكثر ارتباطاً بالهرمنيوطيقا، أي هيديجر وجادامير وبول ريكور، قد تصوّروا ظاهرة الفهم وفق الأنموذج الذي قدّمه لهم هوسرل، ومؤداه أنّ الفهم يعني الصعود تدريجياً من القول إلى المعنى الذي يسكنه، من المقال الخارجي، إلى المسألة التي تحركه. وكل السجال الذي دشنه هيديجر بصدد الرطانة القائمة في ال(هُم)، ما هو في النهاية سوى تطبيق هرمنيوطيقي للإيعاز الفينومينولوجي بوجوب العودة إلى الأشياء في ذاتها. فالأماكن المشتركة لـ (هُم) تجردنا من الرؤية المباشرة للأشياء، تلك الأشياء التي يفترض أننا أهل لأن نكتسبها بجهدنا الخاص، إذا كنا (دازاينات (Da - sein

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 1254.

حقيقية، أي كائنات قادرة أن تكون (هنا)، وبمعنى آخر أن نكون بالقرب من الأشياء متى يحين موعد القرارات الحاسمة فيما يخص وجودنا. من هنا فإنّ العودة إلى الأصالة التي تشكل الدازاين هي دعوة للعودة إلى الأشياء ذاتها، وإلى مواجهة مباشرة مع الذات[1].

سميت هذه الهرمينوطيقا الحديثة بالهرمينيوطيقا الفلسفية لأنّها تأسست على رؤى هوسرل وهيديجر الفلسفية، وسميت بالنقدية لأنّها تحوّلت إلى مجال نقدي نشط على يد جادامير ورواد جمالية التلقي وبول ريكور، وقد تطورت فأصبحت منهجاً نقدياً، ولم تعد تأويلية تستند إلى الشواهد المكتوبة أو إلى الأعمال الفنية وحسب بل إلى الأقوال الفردية كلها، وإلى التصرفات الاجتماعية. وقد سمّى هيديجر، «فلسفته فينومينولوجيا تأويلية، لأنّها كانت معنية بتفسير التجربة في سياق تأريخي وليس بطبيعة تصور الظواهر بحد ذاتها، بالمعنى الذي قصده هوسرل، كما أسلفنا القول[2]. فقد واجه هيديجر ظاهراتية هوسرل الماهوية — وكذلك التمييز بين الواقعة والماهية التي تستند إليها هذه الظاهراتية — بمطلب يدعو إلى المفارقة. فالظاهراتية حسب زعم هيديجر؛ يجب أن تتأسس أنطولوجياً على وقائعية الدازاين Dasein، والوجود، الذي لا يمكنه أن يتأسس على أي شيء، أو أن يُستمد منه، إذ لا يمكن للظاهراتية أن تتأسس على الكوجيتو Cogito المحض بوصفه التكوين الأساس لشمولية أنموذجية، وهي فكرة جريئة، ولكن من الصعب تحقيقها. كان هدف ظاهراتية هيديجر التأويلية وتحليليه لتأريخية الدازاين تجديدُ سؤال الوجود بشكل عام، وليس إنتاج نظرية عن العلوم الإنسانية، أو التغلب على مآزق النزعة التأريخية. فهذه كانت مجرد مشكلات جزئية معاصرة كان قادراً أن يثبت فيها نتائج تجديده الجذري لسؤال الوجود، وبفعل أهمية هذه الجذرية التي تمتع بها عمله ورؤيته استطاع المضي قدماً إلى ما وراء التعقيدات التي تأسست عليها بحوث دلتاي وهوسرل في المفاهيم الأساسية للعلوم الإنسانية[3].

---

(1) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا: 22 – 23 و 49 – 50.

(2) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د.باسل المسالمة: 88.

(3) الحقيقة والمنهج – الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، هانز جورج غادامير، ت: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: د. جورج كتورة: 354-359.

وقد عرف القرن العشرون انتشار هذا النمط الثاني من الهرمنيوطيقا، ومن أكبر صناع هذا التأمل الهرمينيوطيقي نجد هيديجر وجادامير وبول ريكور، وقد كان قاسمهم المشترك الوحيد هو أنهم جميعاً نظروا إلى الهرمنيوطيقا بما هي تحول نوعي؛ تحول هو في غاية الضرورة للفينومينولوجيا[1].

وبفضل هذا التحوّل المركزي في المسار التأويلي في ستينيات القرن العشرين تمّ الاهتمام بشكل منهجي بالمتلقي، إذ أبرزت أعمال (ياوس) «أنّ التأويلية القديمة، سبق لها أن طرحت مسألة التلقي من خلال التفسير النحوي والتفسير الرمزي، ولكنّ هذه المسألة باتت أساسية مع ظهور التأويل الحديث والأهمية المعطاة لفعل الفاعل»[2].

ب- الأثر البارز لهوسرل في نشأة التأويلية الفلسفية وتوجيه مساراتها

1-تأثير هوسرل في دلتاي

أثر هوسرل في الباحثين المشتغلين في مجال التأويلية تأثيراً كبيراً، فاستطاعت التأويلية أن تخطو خطوات كبيرة إلى الأمام بفضل جهوده، لأنّ الظاهراتية تحمل في أحشائها بذور الهرمنيوطيقا كما ذكرنا ذلك قبل قليل[3]. وإذا بدأنا الحديث عن أهمية هذا التأثير وصداه في أعمال التأويليين، بـ(دلتاي) الذي شهدت التأويلية على يديه في القرن التاسع عشر تحوّلاً مفصلياً؛ وجدناه؛ لم يتمكن من إحراز تقدم يذكر إلاّ بعد الاطلاع على أعمال هوسرل، فقد كان دلتاي عازماً على تكميل (نقد العقل المحض) للفيلسوف عمانوئيل كانط، بتحويله إلى (نقد العقل التأريخي)، وبخلاف كانط الذي تعامل مع العقل في عالم الطبيعة أي العقل العلمي، كان دلتاي معنياً بالعقل بالصورة التي يتجلى فيها العالم الإنساني. ومع ذلك، بقيت جهوده الرامية إلى تحويل السيكولوجيا إلى أداة تحليل، جهوداً عقيمة وغير كليّة في أحسن حالاتها، ولم يتمكن من إحراز تقدم جوهري ومحوري إلاّ في مدة متأخرة من حياته، وحدث ذلك بتأثير من كتاب إدموند هوسرل (الأبحاث

---

(1) ينظر أطلس dtv فلسفة: 183. والمنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا: 137.

(2) معجم المصطلحات الأدبية: 337.

(3) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا: 22.

المنطقية 1899-1901)، إذ استقى منه دلتاي كثيراً من أسس مشروعه التأويلي. وإذا عدنا إلى دراسات دلتاي الأولى عن شليرماخر وتبنيه لنظرية (الروح الموضوعية) عند هيجل، نجده قد اتجه نحو تطوير رؤيته الهرمنيوطيقية في العلوم الإنسانية من زاوية الأفضلية الظاهراتية التي هيأها له هوسرل. كما توصل دلتاي في سنواته الأخيرة، وعبر تعاليم هوسرل، إلى الثناء على حالة التفادي الاستدلالي السيكولوجي وأهمية فكرة الدليل والإجراء المنهجي الصارم في التحليلات المعرفية[1].

2- تأثير هوسرل في هيديجر

تمكنت الهرمنيوطيقا الفلسفية من إثبات وجودها بفضل جهود هيديجر بالدرجة الأساس، هذا الفيلسوف الذي يعترف بأنه جزء من الحركة الظاهراتية، إذ تنسب تطورات الظاهراتية بعد هوسرل إليه، وقد كان هيديجر مساعداً لهوسرل لسنوات، وفيما بعد صار زميلاً له[2] وأهدى إليه كتابه المفصلي في عالم الفكر (الكينونة والزمان) قائلاً: (مهدى إلى إدموند هوسرل إجلالاً وصداقة)[3] وقدّم كتابه بوصفه عملاً ظاهراتياً، من حيث موضوعه ولغته بل حتى من حيث مكان نشره[4].

واستطاع هيديجر أن يترك "أثره في ميادين مختلفة من فلسفة وتأويل ولغة وشعر وأدب وعلم الجمال وعلم الدلالة وعلم القانون وطرق العلاج النفسي..»[5]، وقد استمدت الهرمنيوطيقا الفلسفية للعقود الأخيرة – الكثير من تطلعاتها وإطارها المفهومي – من أنطولوجيا الوجود الإنساني أو (الدازاين – الكينونة هناك) عند هيديجر على النحو الذي وضحها في (الكينونة والزمان). ويعدّ هذا الكتاب خارقاً حقاً؛ فهو يمثل أقصى جهد بذله هيديجر، وصار على مدار السنوات، علامة على أفق العلوم الاجتماعية والإنسانية بأكمله، بدءاً بالفلسفة والسيكولوجيا والفقه واللاهوت وصولاً إلى السوسيولوجيا والنقد الأدبي. ويمثل

---

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 58-64.

(2) طرق هيدغر: 262-263.

(3) الكينونة والزمان: 69-71.

(4) طرق هيدغر: 263.

(5) أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، ت: د. أبوالعيد ديدو، مقدمة المترجم: 6.

هذا الكتاب من وجهة نظر الهرمنيوطيقا انعطافة جديدة في أكثر من مسار. فقبل كل شيء، أضفى هيديجر على مصطلح الهرمنيوطيقا معنى جديداً حينما ربطه، بإحكام، بمسعاه الفلسفي المحدد. فهو عندما عرّف مهمته – بوصفه فيلسوفاً – بأنها هرمنيوطيقية فإنّه حوّل طابع الفلسفة ذاتها من عكوفها، سابقاً، على القضايا الميتافيزيقية والابستمولوجية والأخلاقية والجمالية. فرفض هيديجر منذ البدء مفهوم ديكارت للأنا، أي الذات المفكرة، بوصفها مقولة أساسية، وفيما يتعلق بالسياق الهرمنيوطيقي فإنّ هذا يعني أنّه يرفض أيضاً المفهوم الرومانسي بخصوص سيادة المؤلف بوصفه (الخالق) الذاتي لعمله، والفكرة التي مفادها أنّ القارئ يفهم المؤلف من خلال العمل. وما عاد هيديجر يسند مفهومه للفهم إلى الذات، بمعنى أنّه ما عاد يرى الفهم صفة للأنا المفكرة عند ديكارت بل ينسبه، بدلاً من ذلك، إلى (كينونة الإنسان في العالم). ولتفسير هذه القضية، لا بد من إلقاء نظرة على طبيعة المنهج الظاهراتي الذي سلكه. إذ اتبع هيديجر نهج هوسرل وأعاد بناء منهج هوسرل الظاهراتي ليتلاءم وغرضه. وقد ناقش هيديجر في كتابه (الكينونة والزمان) مفهومي الظاهرة والظاهراتية وذلك في مبحث (المنهج الفينومينولوجي في البحث)؛ وحمّل الظاهراتية مهمة كشف النقاب عن ما هو غير واضح فوراً[1]. وقد أفصح أنّ لمصطلح (الفينومينولوجيا) قسمين: فينومان ولوغوس، وتعني لفظة (الفينومان): المنكشف أو المتجلّي أو الظاهر، وتحمل اللفظة معنى حمل الشيء إلى وضح النهار، وضع الشيء في النور، وتبعاً لذلك كانت الفينومينولوجيا علماً للظواهر، وإنّ السابق إلى التصور من الفينومينولوجيا إنّما شأنه أن يُبسط للعيان[2]، من خلال الفهم السابق، إذ «إنّ تفسير شيء ما إنّما هو مؤسس في ماهيته عبر مكسب سابق ورؤية سابقة وتصور سابق. فليس التفسير بأي وجه إمساكاً خالياً من أي مسبقّات لشيء معطى سلفاً. وإذا كان التجسيم المخصوص للتفسير في معنى التأويل الدقيق للنصوص يستند طواعية إلى (ما يوجد أمامه)، فإنّ ما (يوجد أمامه) أوّل الأمر ليس شيئاً آخر سوى الرأي – السابق للمفسِّر، المعلوم بنفسه وغير الخاضع للمناقشة، الذي يَقبع ضرورة في كل

---

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 73-76.

(2) الكينونة والزمان: 88.

منطلق للتفسير، بوصفه ما (قد وُضع) بعدُ مع التفسير بعامة، بمعنى ما هو معطى سلفاً في المكسب السابق والرؤية السابقة والتصوّر السابق»[1].

وهذا يعني أنّ مشروعه في (الكينونة والزمان) يهدف إلى كشف النقاب المنهجي عن البنى الخفية للوجود الإنساني في العالم، أي أنّ المهمة الظاهراتية المعلنة في كتابه هرمنيوطيقية بالدرجة الأساس، فكما يقول: إنّ القصد المنهجي للوصف الظاهراتي هو التأويل، ويحمل لوغوس Logos ظاهراتية الوجود الإنساني طابع التأويل. وهكذا فقد تطابقت الظاهراتية والهرمنيوطيقا في (الكينونة والزمان) وللأغراض التطبيقة كلها؛ إذ إنّ ظاهراتية (الدازاين) هي هرمنيوطيقة بالمعنى الأصل للكلمة لأنّها تدل على عمل التأويل، وأكثر من ذلك فقد لحظ أنّ هيديجر عدّ الهرمينيوطيقا الظاهراتية معنية بكشف البنى الوجودية الأساسية للوجود الإنساني (الدازاين)، وعدّ ذلك مطلباً ضرورياً لمتابعة قضية الكينونة. ولهذا السبب يمكننا القول إنّ الهرمنيوطيقا قد شغلت المكان الذي شغله النقد المتعالي في الفلسفة التقليدية منذ كانط على الأقل، إذ أضحت الهرمنيوطيقا الآن حجر الأساس للفلسفة، أي المقدمة النقدية للأنطولوجيا الحقيقية بوصفها تأويلاً للكينونة[2].

هناك نقطتا خلاف جوهرية بين هيدجير وهوسرل، جعل منهما هيديجر أساساً لرؤاه ومنطلقاته التحليلية، تتمثل النقطة الأولى في مفهوم العودة إلى الأشياء ذاتها؛ إذ انضم طرح هيديجر الفلسفي الجديد إلى هذا الشعار الظاهراتي (العودة إلى الأشياء ذاتها)، لكن هذا الشيء كان من أشد الأشياء خفاء عنده، وكان بوصفه سؤالاً من أكثر الأشياء عرضة للنسيان. فسأل هيديجر: ماذا يعني الوجود؟ ومن أجل الوصول إلى الجواب سار في طريق تحديد وجود الإنسان الآني أو الفعلي في ذاته بشكل أنطولوجي إيجابي، بدل أن يفهم ذلك عن طريق الميتافيزيقيا المتبعة حتى ذلك الوقت على أساس وجود موجود دائم بوصفه النهائي فقط. والأنطولوجية الوجودية التي وفرت لهيديجر تحديد الوجود

---

(1) الكينونة والزمان: 294-295.

(2) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 73-76.

الإنساني الآني، هي التي حددت فلسفته على أساس أنها علم الوجود الإنساني، أمّا التحديدات الوجودية الخاصة بكينونة الوجود الإنساني الآني النهائية، فسماها هيديجر تحديدات وجود الموجودات، ووضع هذه المفاهيم الميتافيزيقية الأساسية المتبعة إلى زمانه، في مقابل مقولات الوجود[1]. من هنا نجد أن بداية هيديجر «الجديدة في (الوجود والزمان) لم تكن ببساطة تكراراً للميتافيزيقا الروحية في المثالية الألمانية. إنّ وجود الإنساني الآني في فهمه الذاتي لوجوده ليست هي معرفة الذات في العقل المطلق عند هيغل. إنّه ليس تصميماً للذات، فهو يعرف في هويته الذاتية الخاصة أنّه ليس سيد ذاته وسيد وجوده الآني، وإنما هو يجد نفسه وسط الموجودات وعليه أن يقبل نفسه كما وجدها. إنّه تصميم مقذوف به. كان ذلك من أروع التحاليل الظاهراتية في (الوجود والزمان)، التي حلل فيها هايدغر هذه التجربة الحدية للوجود، أي وجود الذات بين الوجودات، بوصفها وجوداً، وحدد للوجود، للحالة النفسية، الكشف الحقيقي للوجود – في- العالم»[2].

أمّا النقطة الثانية فتتمثل في التأريخ والبعد التأريخي، ففي حين تتغاضى الظاهراتية عن التأريخ في مقاربتها لمشكلة المعنى النصي، عندما أعلنت قطيعتها مع الرؤى السابقة ونادت بضروة العودة إلى الأشياء ذاتها، من خلال العملية التي سمتها بالتعليق الظاهراتي (epoche)، وهذا ما يعني أنّ الوعي الذي يخضع للبحث بهذه الطريقة يكون حاضراً أمام نفسه خارج سياق الزمن (الحقيقي). وقد عرّف هوسرل القصدية والفهم بوصفهما مرتكزين من مرتكزات منطلقات الظاهراتية، وحدثين غير زمانيين. ففي مقابل عدم اعتداد هوسرل بالبعد التأريخي، ركّز هيديجر عليه، وجعله جزءاً لا يتجزأ من مشروعه التأويلي، فقد أعاد هيديجر إدخال التأريخانية إلى الظاهراتية وشرع بتقديم عرض مختلف تماماً للعامل، وهو يرى أنّ القصدية قد أسيء تصويرها، وأنّ الفهم لا يعد نشاطاً إنسانياً لا تأريخياً، مثلما زعم هوسرل، بل التأريخ وسيلة عبور، وعبرها يأتي العالَم إلى الإنسان، وهي تصف كينونته إلى حد ما. ويصف العالَم في كتابه

(1) أصل العمل الفني (مقدمة الكتاب بقلم: هانز جورج جادمير): 32 – 34.

(2) م. ن: 36 – 37.

(الكينونة والزمان) بأنه عالم مشترك، يخلقه ويديمه الفهم المشترك الذي يكون على شكل لغة، وبذا يصبح الفهم لسانياً وتأريخياً وأنطولوجياً، بمعنى أنّه مرتبط بقضية الكينونة. ولم يعد التأويل كشفاً محضاً، فنحن عندما نؤول لا نسقط الدلالة على شيء عارٍ أمامنا، أي إنّنا لا نلصق له قيمة، بل حينما نواجه شيئاً داخل العالم، يكون للشيء مشاركة تتكشف في فهمنا للعالم ولا يكون التأويل إدراكاً خالياً من الافتراضات المسبقة لشيء حاضر أمامنا، على الإطلاق، بل يرتكز على ما نعرفه نحن دائماً، إنّه فهمنا المسبق الذي لا يمكن أن ينفصل عن كينونتنا (الدازاين)، ولا مناص من موقعية الفهم التأريخية لأنّها تمثل الأساس الأنطولوجي لكينونتنا في العالم[1]. ونظر هيديجر إلى الفن من هذا المنظور التأريخي، وربط جوهر العمل الفني بالبعد التأريخي وبالمعلومات السابقة والخلفيات الثقافية للمؤول، وتتطلب معرفةُ جوهر العمل الفني، ومعرفةُ كيفية ارتباطه بالمسائل الفلسفية الأساسية، معرفةَ الأحكام المسبقة، التي تكمن في مفهوم علم الجمال الفلسفي[2].

3-تأثير هوسرل في جادامير

استهل جادامير مشروعه التأويلي، من حيث انتهى أستاذه هيديجر، إذ قدّم في كتابه (الحقيقة والمنهج) وهو الكتاب الأعظم تأثيراً في علم التأويل الحديث، نظرة جديدة إلى المفهوم بتأثير هيديجر، فرفض نظرة دلتاي السيكولوجية[3]، وجعل من التأريخ المحور والمرتكز في معالجاته الهرمنيوطيقية، وهو يرى أنّ النزعة التأريخية والسلطة الزمنية حاضرتان بقوة، وهما تقفان في مركز المشاريع النقدية، ويقول إنّ المسافة الزمنية التي تفصل المؤول عن الموضوع الذي يؤوله لا تعد حاجزاً ينبغي إزالته، بل هي سمة مفيدة من سمات العلاقة بين الاثنين يمكن من خلالها طرح سؤال الهرمنيوطيقا المركزي ومؤداه كيف يمكن حماية النص من سوء الفهم من البداية؟ يوصي جادامير بضرورة قيام المحلل عندما يواجه هذه المشكلة بإحضار الوعي المتعلق بالأفكار السابقة التي تؤثر في فعل التأويل، أي

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 154-156.

(2) أصل العمل الفني (مقدمة الكتاب بقلم: هانز جورج جادمير): 37 -38.

(3) الهجوم على الأدب: 70.

الاتحاد بين النص والفكر التأريخي؛ ذلك الاتحاد الذي يكتنف واقع التأريخ وواقع الفهم التأريخي. وهذا الانصهار والاتحاد بين الواقعين يؤدي بنا إلى أن نصهر أفقنا مع أفق الماضي، إذ يمثل الفهم انصهاراً دائماً بين أفقي الماضي والحاضر (انصهار الآفاق)، فلم يعد هناك مؤول ذاتي ومعنى نصي موضوعي، بل أصبحت هناك وحدة بين الاثنين في الزمان، وبهذا تنتفي خصوصية الفرد وخصوصية الموضوع. وترتبط عملية (انصهار الآفاق) على الفهم الذي تنطلق منه الحركة التأويلية، لكن جادامير تعامل معه بوصفه عملية حوارية، إذ إنّ الخبرة الهرمنيوطيقية ليست منولوجية مثل العلم، وليست دياليكتية مثل تأريخ هيجل الشمولي، بل إنّها تندرج ضمن الخطاب الإنساني، لهذا وصفت بأنها حوارية، ويمكن أن نعد الحوار نظيراً لتأويل النص من حيث إننا في كلتا الحالتين نشهد حالة انصهار الآفاق، إنّ الحالتين معنيتان بموضوع ماثل أمامهما. ومثلما أنّ أحد الأشخاص يسعى إلى الوصول إلى اتفاق مع شريكه حول الموضوع، يفهم المؤول الموضوع الذي يتحدث عنه النص ويصبح كلاهما، في المحادثة الناجحة، تحت تأثير حقيقة الموضوع، ولهذا يكون كل منهما مرتبطاً بالآخر بوحدة جديدة. ويعد ذلك تحولاً إلى المشاركة التي لا نبقى فيها على ما كنا عليه سابقاً[1].

إنّ الأفق المتشكل من انصهار آفاق الماضي والحاضر، يمتاز بالدينامية وهو في حالة تشكل مستمرة، لأنّنا نختبر أحكامنا المسبقة باستمرار، ويتجسد الاختبار في مواجهتنا المستمرة للماضي، وفي فهم التراث الذي ننحدر منه. فليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في ذاته أكثر مما هنالك آفاق تأريخية يجب اكتسابها. والفهم دائماً انصهار لتلك الآفاق التي يُفترض أنها موجودة بذاتها. وكل مواجهة مع التراث تحدث ضمن الوعي التأريخي هي مواجهة تتضمن تجربة توتر أو مسافة بين النص والحاضر. ولا تتمثل المهمة التأويلية في تغطية هذا التوتر من خلال القيام بمحاولة مماثلتهما بسذاجة، إنّما تتمثل في إظهار هذا التوتر بوعي. وهذا هو السبب في أنّ إسقاط أفق تأريخي مختلف عن أفق الحاضر إنما هو جزء من المشروع التأويلي. وإنّ إسقاط أفق تأريخي هو، إذن، مظهر من مظاهر عملية

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 166- 169 و195.

الفهم؛ فهو لا يصبح راسخاً ﴿ اغتراب وعي ماض عن ذاته، إنّما هو يتمّ تجاوزه من طرف أفق فهمنا للحاضر. إذ يحدث ﴿ عملية الفهم، انصهار حقيقي للآفاق؛ الشيء الذي يعني أنه ما أن يتمّ إسقاط أفق تأريخي حتى يتم تجاوزه ﴿ الوقت نفسه. وينسب جادامير إحداث هذا الانصهار على نحو منظم لما يسميه بالوعي المتأثر بالتأريخ(1).

وبهذا شكّل ظهور جادامير خطوة جديدة للتأويلية الحديثة؛ لأنه لعب دوراً أساسياً ﴿ إعادة إحيائها،(2)، و «تقوم محاولة غادامير على ضرورة إبراز العنصر المشترك الذي يقوم بربط العلائق المتشابكة بين أنماط من الفهم المختلفة، وإظهار أنّ الفهم، ومن ثم التأويل، ليس سلوكاً ذاتياً، بل ممارسة تضرب بعمقها ﴿ صميم كينونة الإنسان»(3). ورأى أنّ الانصهار يحدث كلما حدث الفهم، بمعنى أنّ أفقنا يكون ﴿ عملية تشكل متواصل عبر اختبار خبراتنا السابقة وتحيزاتنا عند مواجهة الماضي ومحاولة فهم أجزاء من موروثنا، ولهذا السبب لا يكفي أن نتصور أفقاً معزولاً للحاضر نظراً لأنّه تشكل عبر الاحتكاك مع الماضي(4).

وتأسيساً على ذلك صرح جادامير أن الفهم عملية لسانية، ويتأسس على الانتماء إلى تقليد معيّن، فلا يتصور انصهار الآفاق من دون اللغة، إنّ فهم الأحداث الإنسانية يتحقق بوساطة اللغة، وبذلك يستند الفهم إلى تأويل يستلزم بدوره حواراً بين هذا التقليد وما يجب تأويله، إذ يشكل كل تأويل بدوره حدثاً يندمج بهذا التأريخ(5). فكل نص حسب تأويلية جادامير يمتد على أرضية سابقة، وعلى قراءة معدة مسبقاً، أي على موروث، تتحاور مع كل قراءة جديدة حتى قيام (انصهار الرؤى) بين الوعيين المنفصلين، وهما وعي الكاتب ووعي القارئ. بعد هذا، ينقل جادامير مسألة هيرمينوطيقا النص باتجاه القارئ. لقد فتح طريقاً

---

(1) الحقيقة والمنهج: 416-417.

(2) معجم العلوم الإنسانية: 187.

(3) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا : 21-22 الهامش (**).

(4) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث ﴿ التأويل: 193.

(5) معجم العلوم الإنسانية: 187.

سارت عليه أعمال ياوس ومدرسة (كونستانز) التي تناولت نظرية التلقي[1]، لأنّ جادامير اعتقد أنّ «ما نحتاجه هو التأريخ الفعلي وتتبع نتائج الأثر الفني في قرائه ودراسة المستمعين أكثر من المؤلف»[2].

4-تأثير هوسرل في بول ريكور و هيرش

يمثل بول ريكو أهم فلاسفة التأويل في العصر الحاضر، والوريث الأبرز لمشروع جادامير التأويلي، ويلح بول ريكور على إنتاج معنى النص عند نقاط التقاء الفلسفة والبلاغة والشعرية. ويتطلب هذا الأمر قراءة والقراءة عملية ديناميية[3]، وهي فعل خلاق وحركة معقدة[4]، وبنية من الأخذ والعطاء، وعن طريقها يخرج القارئ النص من حيز الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، وذلك لأننا نستوعب النصوص بالتفاعل معها نتيجة النشاط الإدراكي، والتصور الدلالي الذي يتجاوز التصور اللغوي المحدود للنص[5]. تستند هذه القضية على مخزون شعري أو بياني بياني يحييه القارئ ويعطيه معنى. وإذا كنا لا نستطيع الكلام عن تأثير مباشر، إلاّ أنّ سوسيولوجيا النص تظهر هذا التصور الدينامي للنص. إنّها تقوم على فرضية أنّ النص الأدبي يعمل على التصورات، البين – نصات، أنواع الخطاب، وتشكل هذه التصورات والبين – نصات المواد الأولية للنص[6]. تندرج أعمال بول ريكور ضمن الظاهراتية والتأويلية في آن واحد، إذ اقتصرت أبحاثه «على النصوص الخيالية التي لا يعد طابعها التأريخي إشكالياً، ويبدو أنّ هذا الأمر يقربه من الظاهراتية أكثر من الهرمنيوطيقا، إلاّ أنّ اهتمامه بالتأويل وبعملية الفهم يضعه في الخانة الثانية. ولا تكمن قيمة عمله للنظرية الأدبية في نموذج الممارسة النقدية بل بالغرض المقنع والماهر لحقل المعنى والتأويل المفهومي»[7].

---

(1) ينظر معجم المصطلحات الأدبية: 1254.
(2) الهجوم على الأدب: 70.
(3) معجم المصطلحات الأدبية: 1254-1255.
(4) مقدمة في النظرية الأدبية: 84.
(5) استيعاب النصوص وتأليفها، جاك ديشين، ت: هيثم لمع: 77.
(6) معجم المصطلحات الأدبية: 1254-1255.
(7) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 174- 175.

ومن النقاد التأويليين الذين تأثروا بفلسفة هوسرل الظاهراتية، الناقد الأمريكي ي. د. هيرش Ed Hersh، فهو تأويلي ويدخل ضمن تقاليد فلسفة هوسرل، ففي كتابه (الصدق في التفسير – 1967) يحاول أن يبرهن أنّه يمكن أن يكون هناك تفسيرات صحيحة ومختلفة للنص، ولكنها كلها يجب أن تكون متوافقة مع المعنى المقصود من قبل المؤلف، كما يتفق هيرش مع جادامير في أنّ العمل يمكن أن يعني أشياء مختلفة لأناس مختلفين في أوقات مختلفة، ومن أجل توضيح طرحه هذا، ميّز بين المعنى والأهمية، وتبقى المعاني غير متغيرة ولكن أهمية العمل يمكن أن تتغير عندما يتغير السياق التأريخي. وقد تبنى هيرش فكره هذا من دون أن يقدم الافتراض عن كيفية معرفة نوايا المؤلف، إذ يمكن أن تكون الآن غير قابلة للاكتشاف. ولكن هذا العائق لا يغير موقف هيرش الفلسفي الأساس: أنّ المعنى الأدبي بطريقة ما مطلق ويقاوم التغيير. وإنّ عمل الناقد هو إعادة بناء النوع الأدبي الجوهري للنص. ويقصد هيرش بذلك الأعراف الجمالية العامة ونظرة العالم التي تقرر معاني المؤلف المقصودة[1].

5-تأثير الظاهراتية في تبني التأويلية مسألة القارئ وعملية القراءة

وتتجلى أهمية أعمال هوسرل أيضاً في أنها أسهمت في تطور التأويلية الحديثة، عن طريق هدفها المتمثل في الأساس المشترك لإمكانية المعنى والفهم في كل من العوالم غير اللفظية واللفظية، أي عوالم الأفعال actions واللغة. إذ كان هوسرل معنياً بوصف الأفعال القصدية، أي الأفعال التي يتجلى معناها نفسه في أدائها الحقيقي فقط؛ فالدراسة الظاهراتية ووصف هذه الأداءات تشتمل بالضرورة على تأويل معناها الضمني وتفسيره، أي المعنى المنفتح على الذوات الأخرى، وبذلك يمكننا أن نكشف في مقاربة هوسرل الظاهراتية ذاتها خاصية هرمنيوطيقية ذات طابع باراديمي Paradigm تماماً[2]. كما يتضح دور هوسرل في التقدم الذي أحرزته التأويلية الحديثة، من خلال نظرته إلى المعنى ومتلقي المعنى، إذ اتضح لهوسرل أنّ المعنى نفسه يمكن أن يكون معنياً أو مقصوداً في

---

(1) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: باسل المسالمة: 90-91.

(2) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 67-68.

الأفعال المختلفة وفي الذوات المختلفة. وقد كان لهذا المفهوم بعض الأثر في نظرية التلقي. وتبعاً لما أورده هوسرل، يبدو أنّ بعض أعضاء مدارس النقد الأدبي المعاصرة يرتكبون خطأ عند مطابقة فعل تحقق المعنى بمعنى الفعل نفسه. وقد عنيت التحليلات الظاهراتية عند هوسرل بتوضيح هذه العلاقة، فمن الممكن أن تكون دراسة تأثير خبرة القراء مفيدة لتطوير سيكولوجيا أو سوسيولوجيا القارئ، إلاّ أنّها لا تقدم طريقة لتمييز معنى النص المتجسد وتأويلها في هذه الخبرة منهجياً. وقد توسع تلميذ هوسرل الشخصي؛ فيلسوف الجمالية البولندي رومان إنجاردن، في صياغة هذه الفروق في عملين مهمين هما: (العمل الفني الأدبي 1929) و(إدراك العمل الأدبي 1980). إذ يمثل الكتابان معاً مقاربة إبداعية متساوقة لعدد من المشكلات التي تحاول الهرمنيوطيقا الكلاسيكية حلها. وقد نتج جزء من أهميتها عن حقيقة أنّ إنجاردن، باعتماده الأدوات المفهومية للظاهراتية، لم يوظف المفاهيم الهرمنيوطيقية التقليدية ومصطلحاتها، بل وقدّم بدلاً من ذلك مجموعة معقدة من التفريقات ومنهج بحث، فتحت آفاقاً جديدة تماماً. فقد طور في كتابه (العمل الفني الأدبي) نظرية موسعة للبنى اللسانية وغير اللسانية للأعمال الأدبية. وبحث في كتابه الآخر (في إدراك العمل الأدبي) الأفعال المعقدة وعالية البنية التي يتم من خلالها فهم المعاني الأدبية وتجسيد العمل الأدبي وتحقيقه actualization في خبرة القراءة. والقضية المهمة التي تهمنا هنا هي أن إنجاردن درس أفعال إدراك المعنى والبنى الملازمة لها بحسب صلتها ببنية العمل الأدبي؛ فقدم رؤى وأوصافاً رائدة لتلك العمليات والسيرورات الكامنة في عمق التفريقات التي وضعها الهرمنيوطيقيون الكلاسيكيون، كشليرماخر وبويخ، في القرن التاسع عشر[1].

مظهر آخر من مظاهر تمهيد الظاهراتية للاهتمام بالمتلقي والاحتفاء بفعل القراءة، هو تجديدها للتصورات المتعلقة بالذات والمؤلف، ومن ثم توظيف ذلك من قبل جادامير من أجل القيام بقراءة تأويلية للنصوص التي قد تتجاوز في استنباطاتها مقاصد المؤلف - كما أشرنا إلى ذلك فيما مضى من البحث، من

---

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 69-71.

خلال إلقاء الضوء أثناء قراءة الأعمال الأدبية على شيء آخر غير المقاصد الواعية - وأن يبرز دلالات ظلت خفية على الكاتب نفسه، ومعاني ضمنية أو مكبوتة، هي التي تعبّر أصدق تعبير عن علاقة الكاتب بالعالم[1]، وهذه خطوة تؤكد دور القارئ وأهميته في الاستنباط والاستنتاج، دون أن يعني ذلك أنّ القارئ يملك الحرية المطلقة في مساراته التأويلية، لأنّه يبقى في المحصلة النهائية، «فريسة الاستراتيجيات التي اشتغل عليها المؤلف وضحيتها، ما دامت هذه الاستراتيجية مخفية في أعماق النص»[2]. والسبب في ذلك أن النص الأدبي – كما تؤكد الظاهراتية – يبقى ناقصاً وغير مكتمل، إذ يرى رومان إنجاردن أنّ النص يقدم وجهات تخطيطية مختلفة يطلب من القراء أن يعينوها، ومن أجل هذا التعيين يقدم النص ثغرات وفراغات، أي مواضع من عدم التحدد. وعندما يقول إنّ النص غير مكتمل؛ يقصد بذلك أنّ العالم الذي يقترحه يتحدد بوصفه معادلاً قصدياً لمتوالية من الجمل، وتظل هذه المتوالية بحاجة إلى الانضمام في كلّ لتمثل كلية العالم المقصود[3]. وتسمّي التأويلية هذه الكلية بـ(الحلقة الهرمنيوطيقية)؛ إذ يتم التعرف على الخصائص الفردية ضمن سياق الكلام، ويصبح سياق الكلام كله مفهوماً ضمن الخصائص الفردية[4]. وعن طريق العودة إلى نظرية هوسرل عن الزمن وتطبيقها على السلسلة المتوالية من الجمل في النص، يبين إنجاردن أنّ كل جملة تشير إلى ما وراء ذاتها، وتدل على شيء لا بد من فعله، وتفتح منظوراً[5].

إنّ تأثير ظاهراتية هوسرل في التأويلية الحديثة كبيرة ومتشعبة وبعيدة المدى، ولم يقتصر هذا التأثير البالغ على عمله الكبير الأول (الأبحاث المنطقية)، بل شمل جميع أعماله، وترك تأثيراً قوياً في الباحثين المختلفين في مجال الهرمنيوطيقا، بدءاً برومان إنجاردن في بولندا وي. د. هيرش في أمريكا وصولاً إلى م. لاييفريد M. Leiberfried في ألمانيا، أما أعماله الأخرى التي تركت تأثيراً كبيراً في تطور

(1) النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا: 53.

(2) الزمان والسرد – الزمان المروي، بول ريكور، ت: سعيد الغانمي: 3/249-250.

(3) م. ن: 3/251.

(4) ينظر مقدمة في النظرية الأدبية: 80 – 81.

(5) الزمان والسرد – الزمان المروي: 3/ 251.

هرمينيوطيقا القرن العشرين، فتشمل: (ظاهراتية الوعي الزمني الباطني – 1929) و(أزمة العلوم الأوروبية – 1936) و(الخبرة والحكم – 1938). وقدم في كتابيه الأخيرين مفهوم (عالم الحياة) ووضع الأساس لظاهراتية السلوك الاجتماعي الإنساني، وجاء بعده تلميذه الفريد شوتز Alfred Schutz ليتوسع في صياغة أفكار هوسرل في المجالات السوسيولوجية وأبدع منها سوسيولوجيا هرمنيوطيقية مؤثرة. وقد ظهر في السنوات الأخيرة الكثير من أعمال هوسرل التي نشرت بعد وفاته برعاية اليونسكو، وضمت هذه المجلدات ثروة لم يستخرج فيها بعد الكثير من الرؤى والأفكار التي تنتظر الدراسة في سياق هرمنيوطيقي[1].

خامساً: تأثير الظاهراتية في تبلور معالم السيميائية والنقد السيميائي

السيميائية علم يدرس العلامات والأنظمة التي تمكن الكائنات البشرية من فهم بعض الأحداث أو الوحدات بوصفها تحمل معنى، وهذه الأنظمة هي نفسها تكوين من تكوينات الثقافة الإنسانية. وباعتبارها حقلاً أو موضوعاً ناشئاً بين موضوعات الدراسات العقلية – فإنّ السيمياء تضع نفسها في منطقة الحدود المضطربة بين الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، إذ تتهمها الإنسانيات بصرامتها البالغة جداً، في حين يرى علماء الاجتماعيات أنها تعوزها الصرامة العلمية الكافية[2]. وبما أنّ السيميائية هي «دراسة الشفرات والأوساط فلا بد لها أن تهتم بالأيدولوجية، وبالبنى الاجتماعية – الاقتصادية، وبالتحليل النفسي، وبالشعرية، وبنظرية الخطاب. وقد تأثر تطورها من الناحية التأريخية، بقوة بالبنيوية الفرنسية وبما بعد البنيوية»[3].

شهدت السيميائية لحظتي ولادة[4]؛ لأنّها ظهرت في فترتين متزامنتين نسبياً وفي مكانين مختلفين؛ بإسهام أوروبي وأمريكي مشترك، على يد العالم اللغوي السويسري فردينان دوسوسير Ferdinand de Saussure (1857 – 1913)،

(1) عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل: 66.

(2) السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي: 13-14.

(3) م.ن: 15.

(4) م.ن: 9.

والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس Charles Sanders Peirce (1839 – 1914)[1]. وتسمّى بـ (السيميائية) حيناً و(السيميولوجيا والسيميوطيقا) حيناً آخر، إلاّ أنّ السيميولوجيا أكثر شيوعاً عند الفرنسيين والأمم التي تتحدث باللغة الفرنسية (فرانكفونية Francophonie)، والسيميوطيقا أكثر شيوعاً، بل هي السائدة الآن (وحدها) تقريباً في كل ما يكتب بالإنجليزية. وربما كان تفضيل كتّاب الفرنسية للسيميولوجيا راجعاً إلى استخدام جون لوك لها John Locke (1632–1704) أول الأمر عن طريق استعارتها مباشرة من اليونانية semeiotike ، وهو يعرّف علم العلامات بأنّه «النشاط الذي يختص بالبحث في طبيعة العلامات التي يستخدمها الذهن للوصول إلى فهم الأشياء أو في توصيل المعارف إلى الآخرين»[2]. ولم يكن (لوك) بطبيعة الحال أول من تطرق إلى الموضوع، فالموضوع قديم قدم أفلاطون وأرسطو، كما استمر الفلاسفة يبحثون فيه ويدرسونه دون منحه هذا الاسم في العصور الوسطى وحتى العصر الحاضر، ولكن الطابع العلمي الجديد والمحدّد الذي اكتسبه هذا المبحث، باعتباره مجالاً من مجالات النقد الأدبي، يرجع إلى أوائل القرن العشرين[3]، ما يعني «أنّ مشروع وجود اختصاص يخصص لدراسات الإشارات لم يتكون إلاّ مع بداية القرن العشرين، وقد انقسم هذا العلم إلى تيارين: أوروبي مع سوسير، وسيميائي أميركي مع شارل س. بيرس»[4].

ترتبط شهادة ميلاد السيميولوجيا بإشارة سوسير الرائدة التي أوردها في كتابه (علم اللغة العام)، عندما بشّر بعلم جديد لا تشكل الألسنية ذاتها إلاّ جزءاً منه، قائلاً إنّ «اللغة نظام من الإشارات System of sings التي تعبر عن الأفكار، ويمكن تشبيه هذا النظام بنظام الكتابة، أو الألفباء المستخدمة عند فاقدي السمع والنطق، أو الطقوس الرمزية أو الصيغ المهذبة أو العلامات العسكرية أو غيرها من الأنظمة، ولكنه أهمها جميعاً. ويمكننا أن نتصور علماً موضوعه دراسة حياة

---

(1) إشكالية المصطلح من الخطاب النقدي العربي الحديث – د. يوسف وغليسي: 223.

(2) المصطلحات الأدبية الحديثة: 153-154.

(3) م. ن: 153-154.

(4) معجم العلوم الإنسانية: 732.

الإشارات في المجتمع؛ مثل هذا العلم يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي وهو بدوره جزء من علم النفس العام، وسأطلق عليه علم الإشارات semiology ... . ويوضح علم الإشارات ماهية مقومات الإشارات، وماهية القواعد التي تتحكم فيها. ولما كان هذا العلم لم يظهر إلى الوجود إلى حد الآن، لم يمكن التكهن بطبيعته وماهيته، ولكن له حق الظهور إلى الوجود، فعلم اللغة هو جزء من علم الإشارات العام: والقواعد التي يكتشفها هذا العلم يمكن تطبيقها على علم اللغة، ويحتل العلم الأخير مكانة محددة بين كتلة الحقائق الأنثروبولوجية»[1].

أمّا بيرس فقد دشّن مشروعه التأويلي بالتركيز على الرمز أو التمثيل، لهذا نجد أنّ أول مصطلح تفرّغ له بيرس وتصدّى له بالشرح والتحليل هو الرمز أو التمثيل semiosis، وعدّ الرمز أو التمثيل عملية procese لأنها حركة تشترك فيها ثلاثة عناصر متحركة، أنّها عملية متحركة وغير نهائية أو قاطعة، إذ إنّ بيرس عندما يعرّف العلامة بأنّها (تمثيل) لشيء ما، بحيث يكون قادراً على توصيل بعض جوانبه أو طاقته إلى شخص ما – فإنّه يقول في الحقيقة إنّ لدينا ثلاثة مكونات مترابطة نتفق على صلتها بعضها ببعض، أي اتصالها أو تعادلها – وهي العلامة sign، والشيء object الذي تمثله تلك العلامة، والعامل المفسر لها interpretant. ومعنى الحاجة إلى هذا العامل المفسِّر أنّ العلاقة بين العلامة والشيء الذي تشير إليه علاقة ناقصة، أي أنّ العلامة لا ترمز إلى الشيء كله، أي إلى جميع جوانبه وطاقاته، بل ترمز إلى جزء من ذلك فحسب، كبيراً كان أم صغيراً. ومعنى ذلك في الواقع أنّ العلامة تقبل الاختلاف والتعديل طبقاً للعامل المفسر، ولذلك قلنا إنّها متحركة dynamic[2].

تتكون الإشارة عند بيرس من ثلاثة أقطاب: الدال (signifier)، والمدلول (signified) والموضوع (object) (موضوع الخطاب)، ويؤدي اتحاد هذه العناصر عبر التأويل إلى إنتاج مجموعة من المعارف النابعة من الثقافة ومن التجربة التي تسمح ببناء التأويل. وهذا ما يعني أنّ الدلالة هي نتيجة التفاعل بين هذه الأقطاب

---

(1) علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ت: د. يوئيل يوسف عزيز: 34.

(2) المصطلحات الأدبية الحديثة: 154-155.

الثلاثة: فالصوت (هر) هو الدال الذي يحيلنا عبر مروره بمصفاة المعارف المحصلة (المؤول وهو اللغة هنا) إلى موضوع (الهر) في خطاب معين (بعض القصص التي تروى عن الهررة). لا نجد لبعض الإحالات موضوعاً مناسباً في العالم الواقعي: مثال ذلك الليغورن (حيوان أسطوري بجسم حصان) وهو حيوان خرافي لا أصل له إلا في الخطاب، إذ هو غير موجود في الواقع. ومن مميزات سيميائية (بيرس) التأقلم مع سياق التواصل الخاص، وبعده التداولي، خلافاً لسوسير الذي أخذ الإشارة داخل نظام مجرد. واقترح بيرس تصنيفاً للإشارة شديد الكثافة والتعقيد إلاّ أننا لا نبقي منه إلاّ على ثلاثة مفاهيم رئيسة، وهي: (العلامة – المؤشر والأيقونة والرمز)، إذ تصف هذه التصورات العلاقة التي يقيمها الدال مع موضوع الخطاب. وتقيم العلامة علاقة تجاور مباشرة؛ علاقة تماس مع موضوع الخطاب، فالدخان علامة النار، وآثار أقدام في الثلج إشارة إلى مرور شخص. أمّا الأيقونة Icon فتقيم علاقة تشابه مع موضوع الخطاب، مثال ذلك صورة الوجه تشبه أنموذجها. ولا تقتصر الأيقونات على الصور، ففي اللغات تعتبر محاكاة الأصوات (صوت الحيوانات) أيقونات صوتية، والعطور أيقونات شمية، إذ تتشابه مع الروائح الطبيعية. أخيراً يقيم الرمز علاقة اصطلاحية مع موضوع الخطاب، فالحمامة ترمز إلى السلام باصطلاح ثقافي، واللغة بكاملها هي اصطلاح بامتياز، وتنتمي إلى النظام الرمزي [1].

معنى ذلك بإيجاز أنّ عملية التفسير هي في الواقع عملية إحلال علامة محل علامة، أياً كان نوعها. فالذي يسمع لفظ (الدَّوحة) قد يحتاج إلى أيقونة (صورة شجرة) أو إلى مؤشر كأن يشير بيده إلى شجرة حقيقية، أو إلى رمز مرادف للكلمة أو وصف لغوي لها. وهكذا فإنّ تفسير الدوحة معناه استبدال علامة (من أي نوع من هذه الأنواع) بالعلامة الأصلية؛ حتى لا ينصرف الذهن إلى اسم البلد المعروف، وقد ذكرنا تعبير (الحاجة) إلى علامة أخرى عامداً. فاللغة عند بيرس، باعتبارها كياناً للفكر أو المعرفة، تمثل نسيجاً من العلامات المتشابكة المتداخلة القادرة على توليد علامات أخرى من داخلها دون حدود أو قيود، بل وإلى الأبد. أي أنّ مبدأ

---

(1) معجم العلوم الإنسانية: 732–733.

الحركة الذي ذكرناه في البداية، يمثل السمة الغالبة على نظرة بيرس وهو الذي جعلنا نقول إنّه يرهص بالتفكيكية التي تنزع إلى تحرير العلامات من ارتباطاتها التقليدية أو العرفية.

كان بيرس يعالج علم العلامات بصفة عامة، دون التركيز على اللغة أو على الوعي على نحو ما فعل هوسرل من بعده، إذ ركز هوسرل على دراسة الخبرة الحسية من زاويتها الضيقة، أي من زاوية وعي الفرد بها، ورأى أنّه قد ينصرف معناها إلى وصف ظواهر وتصنيفها أي فرع من فروع المعرفة دون محاولة التفسير. وكانت الظاهراتية منذ نشأتها ركزت على ظواهر النشاط النفسي والذهني، وأكدت أهمية المقصد الذي يكمن خلف هذه الظواهر، من هنا تأتي أهمية هوسرل الذي رفض الاتجاه المتبع في السيميائية، الذي لم يول اهتماماً بالوعي والقصد، وأكد أهمية المرمى أي أنّ هوسرل أرسى قواعد البحث في ظواهر الوعي أو محتوياته على أساس انتمائها إلى النوايا والمقاصد، وليس على أساس انفصالها عنها. فالظواهر الذهنية والنفسية تفصح عن مرام ونوايا، مثلما ترتبط هذه بتلك، وكان يرى أنّ ذلك المنهج في البحث كفيل بإرساء قيم جديدة في التفكير والفهم والوعي الإنساني غير المستند إلى ثنائية الجسد والذهن.

وشكل هذا الأساس مدخلاً مهماً لعلم العلامات في أوروبا؛ فمحتويات الوعي والفكر يمكن تنظيمها في صيغ منطقية تكتسي ثوب اللغة، ومن ثم كان هوسرل يرى أن العلامات اللفظية من وسائل التفكير المنطقي القادر على تجسيد الحقيقة، ونحن نقول الوعي والفكر معاً لأنّ هوسرل عاد إلى تبني وجهة نظر كانط في الفصل بين معطيات الحدس أو المعرفة الحدسية وبين هذه المفاهيم المستندة إلى الاستدلال العقلاني؛ ولذلك فإنه يختلف عن أستاذه (فرانز برنتانو) الذي لم يكن يضع حدوداً فاصلة بينهما، ومن ثم انتهى إلى أنّ العلامة اللفظية يمكن أن تنهض بهذه المهمة إذا كان من الممكن أن تحتفظ بكيانها دون أدنى تغيير في جميع الظروف والأحوال، أي إذا أصبحت علامة ذات ثبات. ولا شك أنّه كان متأثراً في ذلك بمنهجه الرياضي، فهو عالم رياضيات في المقام الأول، وكان همه منصباً على وسائل التفكير الرياضي التجريدي.

وفي غمار سعي هوسرل إلى وضع سيميولوجيا عالمية؛ أي نظام عالمي لعلم العلامات لا يختلف باختلاف اللغة، قام بتقسيم جميع العلامات إلى فئتين؛ الأولى هي فئة التعبير المطابق لذاته، والثانية هي فئة الإشارة ذات الدلالة المتأرجحة، أي تلك التي تمثل حالة متغيرة. ويحاول هوسرل إيضاح سبب عدم تأثر التعابير (الفئة الأولى) بالسياق، أي بالاستخدام في موقف أو حالات متفاوتة عن طريق تحليل البنية الداخلية للكلمة لعزل العامل الذي يجعلها تقاوم التغيير. فكانت الكلمة تمثل له الأنموذج الأول على ما يقصده بالتعبير وهو يقول: في حالة الاسم يجب أن نميز بين ما يفصح عنه (مثل حالة نفسية) وبين ما يعنيه، ثم علينا أن نميز بين ما يعنيه (أي مفاده أو فحوى التسمية المقدمة لنا) وبين ما يحيلنا إليه هذا الاسم، أي الشيء المسمى به.

وكل من الإفصاح والتسمية يتوقف على الواقع العملي (سواء2 ذلك الواقع نفسياً أم مادياً) ومن ثم لا يمكن أن يظل ثابتاً عند تكراره، أما الذي يظل ثابتاً ويتمتع بالاستقلال عن السياق الظاهراتي (أي الخاص بالوعي والفكر كما سبق أن شرحنا)، فهو المعني أو فحوى التسمية المقدمة لنا.

وينتهي هوسرل من ذلك إلى القول بأنّ ثمة معنى معجمياً متأصلاً في الكلمة يسبق تمثيلها، أي أنّه كيان خارجي عنها، وهذا المعنى السابق هو الذي يمنح التعبير هويته identity ويفرّق بينه وبين الإشارة (الفئة الثانية)[1].

واستفاد رومان ياكبسون R.Jakobson من هذه المبادئ التي وضعها هوسرل خصوصاً ما كان يعنيه بعنصر التعبير، مؤكداً أنّ وجود المعنى ضروري في كل تعبير شعري، وأنّ الشّعار الذي رفعه أرشيبولد ماكليش، وهو أنّ القصيدة ينبغي ألاّ تعني شيئاً بل أن تكون وحسب، شعار مضلّل، ومن ثم توسل بالمدخل الظاهراتي إلى التعبير في معالجته لعلم العلامات.

وهنا يقدّم ياكبسون معياراً محدداً للتمييز بين العلامات الشعرية وأنواع العلامات الأخرى. فإذا كان هوسرل قد حدد للإسم ثلاث وظائف هي الإفصاح والتسمية والمعنى، فإنّ ياكبسون يضع ثلاثة نظم لغوية تستهدف تحقيق غايات

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة: 156-163.

معينة في إطار كل وظيفة. أمّا النظام الأول فهو يسمّيه الاتجاه العاطفي أو الشعوري emotive، وأما الثاني فهو يسميه الاتجاه العلمي practical، والثالث هو الشعري poetic – والكلام في إطار كل نظام يوجه انتباه المتلقي إلى ثلاثة عناصر مختلفة فيه، أوّلها هو الحالة النفسية للمتكلم، والثاني هو الواقع الذي يشير إليه الكلام، والثالث هو العلامة نفسها أي التعبير[1]. ولا يستغني أيّ فعل تواصلي (قولي) في أداء وظيفته عند ياكبسون عن ستة عوامل هي: المرسِل (الباث للرسالة)، والمرسَل إليه (المتلقي أو القائم الذي يحلّ الشفرة)، والرسالة نفسها، والشفرة التي بموجبها يتحدّد معنى الرسالة، والسياق (المرجع الذي تشير إليه الرسالة)، والصلة، على الهيئة الآتية حسب مخطط (ياكبسون):[2]

السياق (الوظيفة الإحالية)

Context (referential function)

الرسالة (الوظيفة الشعرية)

Message (poetic function)

المتحدّث (الوظيفة العاطفية) — المتلقي (الوظيفة النزوعية)

Addressee (conativefunction) — Addresser (73motive function)

الاتصال (وظيفة الصلات الكلامية)

Contact (phatic function)

الشفرة (الوظيفة الميتالغوية)

Cod (metalingual function)

وما يُلحظ في ترسيمة ياكبسون هو الوظيفة الجمالية التي تجعل من التعبير اللغوي تعبيراً أدبياً، عبر التحويل الذي يطرأ على شكل الرسالة ذاتها[3]. أما كيف

---

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة: 163-167.

(2) ينظر قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ت: محمد الولي ومبارك حنون: 27-36.

(3) السيمياء والتأويل: 48.

تُبنى الرسالة الشعرية حتى يركز المتلقي نظره عليها فقط – فنحن نحيل القارئ إلى العبارة المشهورة لياكبسون، للتدليل على أسلوب الكتابة المجرّدة – وهي في الحق عبارةٌ ذائعة ما فتئت تصافح أبصارنا في العشرات من كتب النقد الحديثة – ألا وهي إنّ الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التعادُل من محور الاختيار إلى محور التضام، وقد آن الأوان لربطها، خارج ما تشير إليه من الاستعارة والكناية، بما ذهب إليه سوسير من المزاوجة بين العوامل في كل منطوق، أي مذهب الثنائية الذي سبق شرحه. فالاختيار عملية تستند إلى اختيار أنموذج من بين نماذج لغوية شتى في إطار الشفرة النظرية للغة، بحيث يكون من الممكن استبدال أنموذج منها بآخر معادل له، وأمّا التضام فهو الوصل concatenation من خلال الترابط أو التركيب syntagmatic أي السلسلة الزمنية temporal chain للعناصر المتباينة التي اختيرت بالفعل، وهي الوحدات الصوتية الدنيا phonemes والوحدات الصرفية الدنيا morphemes المتشابكة في بيت ما من الشعر[1].

سادساً: تأثير الظاهراتية في السردية Narratology

1- السردية

إنّ السردية أو علم السرد هو دراسة القصص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه. ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت في دراسات كلود ليفي – ستراوس، ثم تنامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم البلغاري تزفيتان تودورف Todorv Tzvetan، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح (السردية Narrtology). ويشير الباحثون في هذا الصدد إلى أنّ علم السرد بدأ بالتشكل "بصفته علماً له قواعد وأصول في عام 1966، العام الذي أصدرت فيه الصحافة الفرنسية (تواصل) عدداً خاصاً بعنوان التحليل البنائي للسرد، أما مصطلح علم السرد فقد نحت بعد ذلك بثلاثة أعوام، من قبل أحد المساهمين في العدد الخاص: تزفتان تودوروف 1969»[2].

(1) المصطلحات الأدبية الحديثة: 166 – 167.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفيد، ت: أمالي أبو رحمة: 51.

ومع صدور كتاب (خطاب الحكاية – 1972) لـ (جيرار جينيت) وجدنا أنفسنا أمام تقديم علمي لنظرية متكاملة للسرد. فهو ينطلق من قراءة التصورات السابقة كلها، ومن خلال نقده إياها يقدم مشروعاً منسجماً مع ما سبق، وتكامل المشروع مع جهود الفرنسي ألغراد جوليان غريماس، والأمريكي جيرالد برنس[1].

تسعى السردية إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص، كما كان يحدث كثيراً في النقد الأدبي. فبدلاً من تفسير النصوص؛ يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات[2]. فأصبحت السردية علماً معترفاً به بوصفها مبحثاً متخصصاً في دراسة المظاهر السردية للنصوص السردية، ففيه تثبيت لمفهوم السرد، وتنظيم لحدوده[3].

والسردية أساساً تبحث في السرد بوصفه جنساً أدبياً، كما تبحث كذلك في استنباط القواعد الداخلية للأجناس السردية، واستخراج النظم التي تحكمها وتوجّه أبنيتها، وتحدّد خصائصها وسماتها، فهي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي، أسلوباً وبناءً ودلالة، وهو يصف المتغيرات والثوابت والتركيبات الأنموذجية للسرد، كما يوضح كيفية ارتباط هذه السمات للنصوص السردية داخل إطار النماذج النظرية[4].

وقد أدّى التطور الحاصل على أوجه الخطاب السردي، إلى تبلور اتجاهين سرديين أساسين؛ أوّلهما: السيميائيات السردية أو سيميولوجيا السرد، وثانيهما: السرديات أو السردية اللسانية[5]. أمّا المتون أو النصوص التي يشتغل بها

---

(1) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفيد، ت: أمالي أبو رحمة: 51 .

(2) دليل الناقد الأدبي: 103 – 105.

(3) ينظر القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، ت: د.منذر عيّاشي: 29. وينظر السرديات، كريستيان إنجل وجان إيرمان، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ت: ناجي مصطفى: 97.

(4) مدخل إلى علم السرد: 25.

(5) ينظر القاموس الموسوعي الجديد: 29. وينظر السرديات، كريستيان إنجل وجان إيرمان، ضمن كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: 97. وقال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين: 13-14، وموسوعة السرد العربي، د. عبدالله إبراهيم: 7 – 8.

الاتجاهان فهي حافلة بالاختلافات القائمة بينهما، وفيما يخص السرديات السيميائية – بوجه عام – فهي تشتغل إمّا بالحكايات البسيطة أو الأساطير، وإمّا بالقصص القصيرة، ثم توسعت دائرة اهتماماتها بالحقول المعرفية البشرية المختلفة المتعددة، لهذا قد يسمّى هذا الاتجاه بـ(السردية التوسيعية) التي تطلّعت إلى إنتاج هياكل عامة، توجّه عمل مكونات البنية السردية، من أجل توليد نماذج شبه متماثلة، على غرار التوليد اللغوي في اللسانيات[1]. أما السردية اللسانية فينصبّ اهتمامها أكثر على الروايات ذات الخصوصية الفنية[2]، كما نجد ذلك في بحوث تودورف، وجينيت، التي تستوعب مظاهر الخطاب السردي كلّه، وتسعى إلى إخضاع الخطاب لقواعد محددة بغية إقامة أنظمة دقيقة تضبط اتجاهات الأفعال السردية، وقد يسمّى هذا الاتجاه بـ(السردية الخصرية)[3]. ويدلّ وجود هذه التفصيلات في مستوى المتن ومستوى الخطاب السردي، أن النصوص القصصية والروائية «لا تحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضاً بالشكل أو بالطريقة التي يقدّم بها ذلك المضمون»[4]. تأسيساً على ذلك، ومن أجل تطوير مجالات السردية، يسعى بعض السرديين أمثال (شاتمان Chatman) 1978 وجيرالد برنس Gerald Prince (1982) إلى الجمع بين هذين الاتجاهين الذين يعرفان باتجاه (الماذا) واتجاه (الكيف) أو ماذا يسرد وكيف يسرد[5].

أ- السيميائيات السردية

تبحث السيميائيات السردية في القواعد أو الأعراف التي تحكم إنتاج الدلالة؛ إذ تركز السيميائية على الظروف المولّدة للمعنى وبحركيته وصيرورته في النص، فالمعنى ليس معطىً ثابتاً بل هو قابل للتغيّر، لأنّه رهينُ ديمومة النص القصصي. لذلك ارتبطت السيميائية بالسردية كشكل مجرد للتغيير الحاصل في النصوص،

(1) ينظر موسوعة السرد العربي: 8.
(2) ينظر الكلام والخبر – مقدمة للسرد العربي – سعيد يقطين: 29 – 30.
(3) ينظر موسوعة السرد العربي: 8.
(4) ينظر بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني:45 – 46
(5) ينظر دليل الناقد الأدبي: 105، والسرديات ضمن كتاب نظرية السرد : 97.

فتحويل الدلالات مردّه تطوّر الحكاية والأحداث في إطار زمني ومكاني ما والتغييرات الطارئة على سلّم القيم من جرّاء هذا الامتداد الزمني والوظائفي(1).

وقد حظيت الأشكال السردية منذ النصف الثاني من القرن العشرين بعناية كبيرة واهتمامات خاصة، وهذا ما جعلها تحتل مكان الصدارة داخل ميدان، أصبح منذ مدة قصيرة من أغنى الميادين داخل العلوم الإنسانية، ألا وهي السيميائيات، إذ جرّبت السيميائية أولى أدواتها المستمدة أساساً من اللسانيات، وتحسست أولى خطواتها داخل ميدان السرديات بالذات. واتخذت مادتها من الأشكال السردية كلها، كالحكايات الفولكلورية والرواية والقصة والسينما والمسرح. وقد يعود سبب هذا الغنى والتوسع إلى اختلاف الخطاب السردي عن أشكال الخطاب الأخرى، كالخطاب الشعري مثلاً، من حيث إنّه يمتد بجذوره في تربة خصبة تشتمل على الكثير من الأنواع بدءاً بالأسطورة وانتهاء بالمطبخ، ومروراً بجميع الأشكال التعبيرية ذات البعد التصويري. وقد يكون مصدر ذلك أيضاً أنّ القواعد السردية لم تظهر إلى الوجود إلاّ فترة متأخرة، إذ لا يتجاوز عمرها قرناً من الزمن. وعلى خلاف الشعر أيضاً يمكن أن يظهر السرد عبر اللغة المتمفصلة؛ المكتوبة أو الشفاهية، كما يمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد. إنّ السرد حاضر في الأسطورة، وفي الخرافة وفي حكايات الحيوانات والحكاية الشعبية، والقصة الصغيرة والملحمة والتراجيديا والدراما والكوميديا والتعبير الجسدي، كما لو أنّ كل مادة صالحة لكي يودعها الإنسان حكاياته. إنّ السرد بصيغة أخرى هو الأداة التي تحتضن الفعل الإنساني وتخبر عنه(2).

ومع ذلك، وعلى الرغم من هذا الثراء وهذا التنوع، فإنّ الخطاب السردي — على عكس الخطاب الشعري مثلاً الذي عرفت قوانينه وقواعده من مدة طويلة — لم يعرف أي دراسة جديدة تهدف إلى الكشف عن أسلوب بنائه وعن نمط اشتغاله إلاّ في فترة متأخرة، وبالتحديد مع بداية القرن العشرين، كما ذكرنا ذلك آنفاً. على الرغم من وجود الكثير من الملاحظات التي صاغها أرسطو حول السرد في معرض

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، د. سمير المرزوقي وجميل شاكر: 11 - 144.
(2) السيميائيات السردية، سعيد بنكراد: 19 - 20.

تصنيفه لأشكال الخطابات. ويعود الفضل في نمو الدراسات السردية إلى الباحث الشكلاني الروسي فلاديمير بروب (1895-1970)، وكان ذلك في الثلاثينيات من القرن الماضي ضمن موجة شكلانية أعادت النظر بشكل جذري في قواعد فن القول عموماً. فقد عمل هذا المنظر الكبير على إخضاع الخطاب السردي (الحكايات العجيبة) لأول مرة، لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونية، كما فعل ذلك قبله الكثيرون، ومنهم فولكلوف الذي أصدر كتاباً سنة 1924 مؤكداً أن أساس الحكاية يكمن في موضوعاتها، مثل: الأبرياء المطاردون، الأبطال البلهاء، الإخوة الثلاثة، البحث عن خطيبة، البتول الحكيمة إلخ. إنّ عمل بروب على العكس من ذلك كان يهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته من خلال بنيته الشكلية، بعبارة أخرى كانت محاولته تهدف إلى الكشف عن الخصائص البنيوية التي تميز الخطاب السردي (الحكاية الشعبية بالتحديد) عن غيره من الخطابات، فلا قيمة في تصوره للمقاربة التأريخية قبل القيام بوصف شامل للمادة الحكائية. ذلك أنّ الحديث عن قضايا التكون دون الاهتمام بقضايا الوصف، هو أمر لا قيمة له. فقبل محاولة التعرف على أصل الحكاية يجب أن نعرف ماهيتها أولاً. ويعد كتابه الشهير (مورفولوجيا الحكاية العجيبة) الصادرة سنة 1926، معلماً بارزاً في تأريخ التنظير للسرد، وفي تأريخ السيميائيات السردية كذلك، على الرغم من انتمائها إلى سجل معرفي لا تربطه بالسيميائيات سوى بخيوط باهتة[1].

تكوّن هذا التيار حول أعمال الجيرداس ج. غريماس (1917-1992) لقد تأثر الجيرداس ج. غريماس بفلاديمير بروب (1895-1970) وعلى وجه الخصوص كتابه (مورفولوجيا الحكايات الخرافية)، بوصفه الباحث الذي استقامت السردية على جهوده في تيارها الدلالي، إذ بحث في أنظمة التشكّل الداخلي للخرافة الروسية، وسرعان ما أصبح بحثه في البنية الصرفية للخرافة الروسية موجّهاً أساساً لعدد كبير من الباحثين، أُطلق عليهم فيما بعد (ذرية بروب) كغريماس، وبريمون إذ اعتقد هؤلاء أنّ تنوع الخطابات إنما ينجم عن تراكب المكونات الأولية؛

---

(1) مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: 20 - 21.

فقصص مثل روميو وجولييت، تريستان وإيزولت، أورفية وأريديس، وقصة حب، هي قصص مختلفة إلاّ أنها تستند جميعها إلى الحبكة الأساسية عينها: حب يعاكسه الموت. وللتدليل على كيفية اهتمام السيمائيين بالمحتوى يقولون إنّ القصة التي هي المادة الغفل أو المحتوى، يمكن أن تروى في لغات طبيعية (تعبير) مختلفة (عربية، إنجليزية، فرنسية، روسية، إلخ) دون أن تتغيّر من حيث الجوهر كثيراً[1]. فلذا إنّ الهدف من التحليل السيميائي للسرد يتمحور في الإمساك بالمعنى أو الدلالة[2]، وهم بهذا «يدرسون مضامين مسرودة، بهدف إبراز بنياتها العميقة التي تعتبر عادة كونية، دون اعتبار للجماعات اللسانية»[3]. كما أنّهم يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل سردي لأنّهم يعنون بشكل خاص بالمعنى أو الدلالة. ولا يمكن بروز هذا العنصر الثابت إلاّ من خلال المحتوى لأنّه أساس العمل السردي[4].

تتكون المكونات الأولية على مستوى البنى العميقة، وكمثل الجنين الذي ينمو، تمر هذه المكونات بسلسلة من المراحل قبل أن تتمظهر في خطاب مكتمل سواء أكان ذلك قصة أم فيلماً أم رسوماً متحركة. والمسار الذي يوصل إلى ولادة الخطاب هو مسار الدلالة التوليدية. إذ نجد في وسط البنى العميقة عدداً من القيم الأساسية التي تتنافر، وتعارض الواحدة الأخرى، مثل الخير والشر؛ فالخير والشر من القيم العامة التي يمكن أن تتجسد في صراع الإله مع الشيطان، والقديس جريس مع التنين، وهاري بوتر ضد فولديمور. ويمكن لهذه القيم الأولية أن تكون متعارضة ويمكن تصويرها بشكل المربع السيميائي:

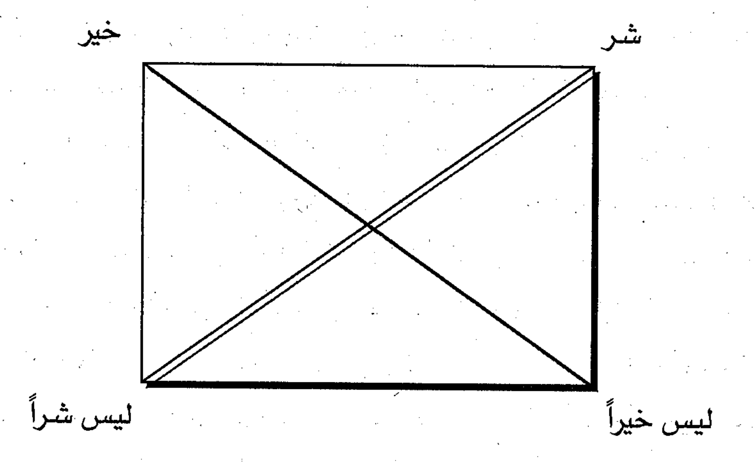
---

(1) ينظر مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ت: د.جمال حضري: 333-735.

(2) ينظر قال الراوي: 14.

(3) السرديات ضمن كتاب نظرية السرد :97.

(4) قال الراوي: 15. وجدير بالملاحظة في هذا الصدد أنّ الكاتب سعيد يقطين يستعمل مصطلح (الحكي) بدل (السرد)، اعتماداً على رأي (جيرار- دونيس فارسي)، لأن الحكي حسب رأيه عام، والسرد خاص، فالحكي هو الذي ينسحب علي مصطلح (recit) و(narrative) – الخطاب السردي، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية، وفي الصورة، الحركة وسواها. أمّا السرد فلا يمكن أن يتحقق إلاّ في الأعمال اللفظية.



والمربع السيميائي هو أداة تحليل أعدت لتمثيل شبكة دلالية بطريقة واضحة، مع الإشارة إلى العلاقات بين العبارات: المتعارضة (خير/ شر)، والمتناقضة (خير/ غير خير) والتكميلية (خير/ ليس شر). وعندما نقول عن فيلم إنّه ليس شيئاً، لا يعني القول إنّه جيد، بل إننا نقترب من ذلك. فالفروقات الدلالية يمكن تحليلها بحسب علاقاتها المنطقية[1]. وعلى هذا الأساس، إذا كان التوزيع التركيبي للمواقع، بصفته نوعاً من الاستثمار الدلالي (أي مقابل كل حد داخل المحور الإيجابي، هناك حد مناقض له في المحور السلبي؛ الذات مقابل ذات مضادة، مرسل مقابل مرسل مضاد، موضوع إيجابي مقابل موضوع سلبي)، فإنّ هذا الاستثمار الدلالي يمكن أن يعوض باستثمار فني، أو يوزع وفق تنوع الحدود المكونة للمربع السيميائي، وليس وفق المحور الإيجابي والسلبي. وآنئذ سندرك إنّ الشخصيات لا تتحدد فقط وفق ثنائية الخير والشر، بل يمكن أن تتوزع دوائرها على مجموعة من الخانات التي يصعب الحسم في انتمائها إلى هذه الدائرة القيمية أو تلك. ويكفي أن نحافظ داخل هذا التوزيع، على الانفصال الاستبدالي للعوامل، وننتظر إلى انشطارها الثنائي من خلال مطابقتها أو عدم مطابقتها للمحاور المثمنة، لندرك صحة ما قلناه. وقد حاولت (آن أوبرسفيلد) تقديم تعديل لا يمس الأنموذج في شكل بنائه النهائي ولا في طريقة صياغة حدوده، وإنّما ينصب على نمط اشتغال الخانات ذاتها. وهكذا، عوض الحديث عن خطاطة عاملية واحدة ونهائية تختصر

(1) معجم العلوم الإنسانية: 734-735.

وتستعيد استبدالياً التحولات المسجلة كلها في النص، فإنّها تتحدث عن حركية هذا الأنموذج وتحولاته المستمرة. وتتجلى هذه الحركية في عدم استقرارية المواقع التركيبية. وبعبارة أخرى، إنّ الأساسي لا يكمن في ما تقود إليه الحركة السردية في النهاية، بل في التحولات التي تتوسط حالتي البدء والنهاية[1].

وهكذا لا وجود في تصور أوبرسفيلد، لشخصية محددة، بشكل نهائي من بداية النص إلى نهايته داخل موقع تركيبي ثابت وقار، فتداخل العلاقات الاجتماعية وتداخل القيم فيما بينها هو الذي يجعل الانتقال من موقع إلى آخر أمراً ممكناً، حينها تصبح إمكانية تحول عامل ما من خانة إلى أخرى مسألة واردة باستمرار، كما أنّ وجود خانة فارغة لا يحتلها أي عامل مسألة لا يمكن استبعادها أيضاً، فالبطل الوحيد أو البطل الذي يعيش فراغاً أيدولوجياً حالة ممكنة الوجود، تماماً كما هي حال المهمشين والمجانين والضائعين. واستناداً إلى هذه الملاحظات، يجب ألاّ نتحدث عن المرسل إلاّ باعتباره شكلاً مشخصاً للقيم، أي باعتباره ضمانة أساسية على وجود كون قيمي نقيس عليه التحولات ونطابق من خلاله بين البداية والنهاية: إنّه الجذر المشترك الضامن لتماسك النص وانسجامه ووحدته[2].

وفيما يخص دور الظاهراتية في نشأة السيميائيات السردية، فيشير الباحثون إلى أنّ المنبع الرئيس لفكر غريماس وعمله هو الظاهراتية، إذ أصدر غريماس سنة 1966 كتابه الشهير (علم الدلالة البنيوية)، وهو الكتاب الذي بسط فيه بدقة متناهية الأسس النظرية الأولى التي ستدشن رؤية جدية لعلم الدلالة، وهي رؤية مستوحاة في جزء كبير منها، من الفينومينولوجيا، مستنداً إلى فلسفتها التي تدعو إلى تحديد الظاهرة من خلال المحددات المضافة، لا من خلال جوهر مزعوم[3]. «فالسردية قائمة، في تصور كريماس، على نموذج منطقي سابق في الوجود على ما يقوله النص من خلال أحداثه، من قبيل محاور دلالية تتحدد من خلال

---

(1) السيميائيات السردية: 100 – 101.

(2) م.ن: 101.

(3) م.ن: 5.

تقابلاته لا من خلال مضامينها الإيجابية»[1]. فالوحدات الدلالية الصغرى التي يجعلها غريماس مدخلاً رئيساً من أجل التعرف على مضمون الوحدات، هي ما يمكن أن نعرفه عن الظاهرة، وهي محددات مرتبطة بسياقات مباشرة وأخرى مضمرة، ما يسميه شكل المضمون. وهو ما يعني أنّ الدلالة لا تكترث للمواد الحاملة لها. ذلك أنّ كلّ شيء يمكن أن يصبح أداة نستطيع من خلاله إنتاج الدلالات وتداولها[2].

ب- السردية اللسانية:

إنّ السردية اللسانية أو السرديات تعنى بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الراوي بالمروي وبالمروي له[3]، وتتّجه في مقارباتها نحو معالجة السرد كونه عملاً فنياً أو جمالياً، وهي بذلك تعتني على نحو خاص وأساسي بالمستوى التعبيري على لغة السيمائيين أو مستوى الخطاب السردي، فتكون منطلقاتها أدبية نصية[4]. كما أنّها تهتمّ بالروايات ذات الخصوصيات الفنية سواء أكانت قديمة مثل تحليل تودوروف لقصص الديكاميرون، أو حديثة مثل اشتغال جينيت بالبحث عن الزمن الضائع، لهذا فهي تهمل النصوص «السردية التي تفتقر إلى صوت روائي، أو شخصية تقوم بالسرد»[5]. ويعد تودوروف وجينيت أبرز ممثلي هذا الاتجاه.

تمتاز السردية اللسانية بقدرتها على التفاعل مع علوم أدبية تعتني بالمجال نفسه مثل السيميائيات السردية، والأسلوبية والبلاغة الجديدة، وهي نجحت نجاحاً باهراً في دراسة جوانب من السرد وتحليلها، وقدّمت من خلالها نتائج مهمّة لها كفايتها وقدرتها على التطور[6]. «إنّ ما يهمّ السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلّق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب، لأنّ المحتوى الواحد يمكن

---

(1) سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ت: سعيد بنكراد: 19.
(2) السيميائيات السردية: 5.
(3) السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د.عبد الله إبراهيم: 10.
(4) ينظر الكلام والخبر: 30.
(5) دليل الناقد الأدبي: 105.
(6) ينظر الكلام والخبر: 30 و35.

أن يقدّم من خلال خطابات متعدّدة لكلّ منها خصوصيته، لأنّ ما يهمّهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف»[1].

2- آثار الظاهراتية في التمييز بين القصة والخطاب السردي

يتمثل دور الظاهراتية بشكل واضح في تبلور التمييز بين القصة والخطاب أو المادة القصصية وطريقة العرض، وذلك عن طريق مقارنة عالم النص الداخلي، أي الخطاب السردي، بعالم الخارجي له، أي المتن القصصي، لأن مستوى المتن القصصي له وجود واقعي، فعلى سبيل المثال نجد أنّ النظريات السردية جميعها، تميّز بين ما نسرده (القصة the story)، وبين كيف نسرده (الخطاب the discourse)[2]، أو المتن والمبنى حسب مصطلح الشكلانيين الروس[3]. أمّا القصة أو مستوى الحبكة content plane فهي مادة السرد وتتشكل من الحدث الغفل، ويخضع الزمن فيه بالضرورة للتتابع المنطقي (الكرنولوجي) للأحداث. أمّا الخطاب فهو مستوى التعبير expression plane الذي يقابل القصة أو مستوى المحتوى؛ ال(كيف) في مقابل ال(ماذا). ولا يتقيد زمن السرد (أو الخطاب السردي) بالتسلسل المنطقي للأحداث، بمعنى أنّ التسلسل المنطقي يتعرّض للتخلخل، ولهذا، وتأسيساً على هذه العلاقة بين العالمين؛ الداخلي والخارجي، أطلق (جينيت) على زمن الخطاب مصطلح (المفارقة الزمنية) أو (الزمن الكاذب)[4]. والذي يتمثل في التمييز بين الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي (مستوى المتن – القصة)، وزمن الخطاب وهو الملفوظ أو المكتوب الذي يعرض الراوي فيه تلك الحوادث، عرضاً يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت، هذا من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة من جهة أخرى، من خلال عملية انتقائية يقوم بها الراوي حسب متطلبات الخطاب[5].

---

(1) قال الراوي: 16.

(2) علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد: 51.

(3) ينظر نظرية الأغراض، توماشفسكي، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس: 180.

(4) ينظر خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 46 – 47.

(5) بنية النص الروائي – دراسة، إبراهيم خليل: 100.

يقوم الراوي The narrator كما أشرنا آنفاً بإحضار زمن القصة (الزمن الحقيقي الكرنولوجي) وبهذه الطريقة تتم الانتقالة من تحليل قياس الحقب الزمنية إلى تقييم ظاهرة إدماج ذات طابع نوعي أساساً؛ إنّها علاقة زمن السرد بزمن الحياة عبر الزمن المروي. إذ يتمكن الراوي من خلال الادّخار والإبقاء والانضغاط – وهي عمليات مشابهة لمفهوم التعليق أو الرد الظاهراتي – أن يجلب ما هو غريب عن المعنى إلى محيط المعنى. وحتى عندما يقصد السرد التعبير عمّا هو فاقد المعنى، فإنّه يقدّمه ضمن علاقة مع محيط صنع المعنى. لذلك فإنّ استئصال هذه الإحالة على الحياة، سيجعلنا نخفف في فهم أنّ التوتر بين هذين الزمنين ينبع من مورفولوجيا تشبه فعل التشكّل أو التحوّل الناشط في الأجسام الحية، وتختلف عنه في آن واحد، من خلال رفعها الحياة الخالية من المعنى إلى عمل محمّل بالمعنى بنعمة الفن. وهذا ما يعني أنّ التمييز الذي تقوم به السردية بين زمن الخطاب السردي، وزمن مادة السرد (القصة) يعتمد على مفاهيم الظاهراتية، لأنّ تمييز السردية محكوم عليه أنْ يتذبذب بين تضاد إجمالي للسرد مع الحياة وتحديد يقع داخل السرد ذاته[1]، والسردية في هذا تأثرت تأثراً مباشراً بمفهوم الوعي عند هوسرل، فيما أكّد أنّ العالم جزء من الذات المدرِكة بقدر ما تعدّ الذات هي الأخرى جزءاً منه، وشرط الإدراك لا يتمّ بالتعالي السلبي المنفصل عنه، كما رأى كلّ من أفلاطون وديكارت، وإنّما بالتفاعل التام معه[2].

إنّ الراوي في مستوى الخطاب يستحضر أحداثاً لا تدركها حواس السامع، وفي فعل الاستحضار هذا تحديداً يقع التمييز بين حقيقة (فعل السرد) والمادة (التي تُسرد). وهو يُعدّ بذلك تمييزاً ظاهراتياً يكون وفقه كل سرد هو سرد لشيء ما، إذ توحي نظرية الوعي المقصود عند هوسرل بأنّ (الكينونة) و(المعنى) يرتبطان دائماً ببعضهما إذ لا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء. الشيء والشخص في الحقيقة وجهان لعملةٍ واحدة في منظور الظاهراتية[3].

---

(1) الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي: 2/136-141.

(2) الفينومينولجيا عند هوسرل: 24 – 35.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 66.

وتأكيداً لما ذهب إليه (تيري إيغلتن) الذي ربط مسألة التمييز بين (فعل السرد) والمادة (التي تُسرد) بمنطلقات الظاهراتية، نجد أنّ (بول ريكور) قد توصل الى النتيجة نفسها، فهو قد نظّم، بدءاً بكتابه (المجاز الحي – 1975)، تفكيره حول (التجديد السيميائي) وعلى وجه الخصوص السرد، وتصدّى لقضايا الزمن والهوية انطلاقاً من التساؤل عن الشعرية ونتاج المؤرخين وفق تصورات الظاهراتية التأويلية[1]، وهو يرى أنّ التمييز بين زمن القصة وزمن الخطاب السردي يأتي في أعقاب التمييز بين حقيقة فعل السرد والمادة التي تسرد، ولكن ما هو متلازم هو الاستحضار الذي يتوافق معه زمن فعل السرد. هنا نجد إجابتين: من جانب، لا تُقدّم مادة السرد التي هي ليست سرداً بدمها ولحمها في السرد، بل ببساطة (يُعبّر عنها أو تُستعاد). من جانب آخر، فإنّ مادة السرد هي من حيث الجوهر (زمنية الحياة). ومع ذلك فإنّ الحياة لا تسرد بنفسها، إنّها تعاش. وكلا هذين التأويلين تفترضهما العبارة الظاهراتية التي تقول: كلّ سرد هو فعل سرد لشيء ما لا يكون عملية سرد بل عملية حياة. كل سرد منذ (الإلياذة) هو سرد لهذا التدفق: كلمّا زاد غنى الحياة الزمنية، زاد صفاء الملحمة[2].

3- آثار الظاهراتية في رد (جيرار جينيت) للتمييز التام بين حكاية الأحداث وحكاية الأقوال

تحدّث جينيت عن هذا الموضوع في الفصل الرابع من كتابه (خطاب الحكاية- بحث في المنهج) عند حديثه عن مفهوم (الصيغة) والمسافة السردية بين السارد والمسرود، وقد تبنى جينيت رؤيته على ضوء مفهوم (الكينونة) لدى (هيديجر) و(انصهار الآفاق) لدى جادامير، إذ يرى جينيت أنّ حكاية الأحداث الخالصة لا وجود لها، فهناك دوماً دور للوجود الإنساني والكينونة الإنسانية والوجود الزمني لهما في النشاطات السردية كلها، لأنّ «حكاية الأحداث مهما كانت صيغتها، هي حكاية دوماً، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يُفترض أنّه نقل لغير اللفظي)، إلى ما هو

---

(1) معجم المصطلحات الأدبية: 845.

(2) الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي: 136 – 137.

لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبداً أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي»[1].

وتأسيساً على ما سبق، يستحيل وجود سرد دون سارد، ومن ثمّ دون مؤلِّف، كما يذهب إلى ذلك جينيت[2]، وهو في ذلك يختلف اختلافاً كليّاً مع البنيوية التي غيّبت المؤلف، وأقصت دوره، وحكمت عليه بالموت، من باب محاولتها اغتيال التأريخ الذي رفضته البنيوية رفضاً تاماً مثلما رفضت المرجعية الاجتماعية[3]. ويأتي هذا الموقف لجينيت في موقف مضاد لبعض نقاد الأنجلو - سكسونيين الذين يؤمنون بوجود نوع من المسرودات التي تروي نفسها بنفسها، فهو يرى أنّ الإقرار بأسطورة الحكاية التي لا سارد لها، أو أسطورة القصة التي تروي نفسها بنفسها، كما دعا إلى ذلك (بيرسي لوبوك)، يعني الإقرار بنفي السارد، ونفي السارد معناه نفي المتكلِّم، ونفي وظيفة التواصل، واختفاء المؤلِّف من النص نهائياً، ومعه السارد وصارت اللغة معرفة موضوعية، وصارت مظاهرها الذاتية مبهمة[4]. وهو محور وقف عليه في كتابه الأول (خطاب الحكاية)، وعاد إليه ليزيده وضوحاً في كتابه الآخر (عودة إلى خطاب الحكاية)، فحسب قوله إنّ «الأساسي في كتاب (خطاب الحكاية) بدءاً من عنوانه، يقوم على افتراض هذا المقام المنطقي الذي هو السرد، مع سارده والمسرود له، الخياليين أو غير الخياليين، الممثَّلين أو غير الممثَّلين، الصّامتين أو الثرثارين، ولكنّهما حاضران دائماً في ما هو في نظري فعل التواصل. ومن ثمّ فعندي أنّ التأكيدات الشائعة التي ترى ألاّ أحد يتكلّم في الحكاية (وهي تحوّل جديد لـ showing القديم، وبالتالي لـ mimesis القديمة جداً، والتي تعود إلى أفلاطون في كتابه الجمهورية) لا تصدر عن حكم العادة فحسب، بل تصدر عن صمم مدهش عن النصوص. ففي الحكاية الأكثر بساطة، يكلّمني شخص ما، يروي لي قصة، يدعوني إلى سماعها كما يرويها، وهذه الدعوة اللبقة - التي هي ثقة أو إقناع - تشكّل موقفاً يقينياً يتّخذه السرد، وبالتالي يتّخذه

(1) خطاب الحكاية – بحث في المنهج: 181.
(2) ينظر السرديات: 97، وينظر عودة إلى خطاب الحكاية – جيرار جينيت – ت: محمد معتصم: 193.
(3) ينظر في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض: 256.
(4) ينظر عودة إلى خطاب الحكاية: 130 - 134.

السارد .. وتبدو لي الحكاية التي لا سارد لها، والمنطوق الذي لا نطق له مجرد أوهام»[1]. وفي موضع آخر يؤكد على التلازم الضروري بين السرد والسارد والمؤلِّف، قائلاً: «ففي الحكاية، بل وراءها أو أمامها، هناك من يروي، هو السارد. وفيما وراء السارد، هناك من يكتب، ويكون مسؤولاً عن كلّ ما دون ذلك. وذلك – ويا للنبأ العظيم!– هو المؤلّف (ليس غير) ويبدو لي أنّ ذلك يكفي كما قال أفلاطون قديماً»[2].

وليس جينيت هو وحده من خرج من عالم النص المغلق للبنيوية، فاستضاء بالظاهراتية والتأويلية، بل نجد تأثر رولان بارت أيضاً في جهوده السردية بالظاهراتية، إذ استفاد بارت عندما كان في أوج عطائه البنيوي بالظاهراتية، واستفاد من مبادئها، ففي كتابه: (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص)، شرع بارت بدراسة البناء السردي على ضوء أسس البنيوية، فقسم بناء القصة – على طريقة ياكبسون وشتراوس – على وحدات متميزة، ووظائف وحوافز وفهارس، وحتى في هذا العمل المقدّم نسبياً عبارات ومقولات، لُطّفت بنيويته بالظاهراتية[3].

سابعاً: الظاهراتية والتفكيكية

وللظاهراتية الدور البارز في نشأة تفكيكية Deconstruction جاك دريدا Jacques Derrida (1930–2004)، إذ تعود البوادر الأولية للتفكيك عند دريدا في الأساس إلى عام 1962 وظهور مؤلَّفه الأول[*]، الذي هو في الأساس ترجمة لنص

---

(1) عودة إلى خطاب الحكاية: 132 – 133.

(2) م. ن: 193.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 146.

(*) يشير دريدا بصراحة إلى اعتماد مشروعه التفكيكي على الفلسفة الظاهراتية، إذ يقول بهذا الصدد: إنّ فلسفتي استمدت وجودها من أفكار هوسرل وهيدجر وهيجل، لكنّ تأثري بهوسرل كان كبيراً جداً، وخصوصاً في مشروعه لتفكيك الميتافيزيقيا الإغريقية، وهو من تعلمت منه المنهجية، وتشكيل الأسئلة، بيد أني لا أشاركه موقفه العاطفي، وتعلقه بفينومينولوجيا الحضور. في الحقيقة إنّ منهج هوسرل ساعدني على التشكيك بمقولة الحضور التي لعبت دوراً أساسياً في جميع الفلسفات. ويقول بصدد علاقته بهيدجر إنّها لا تتماثل في الوجه المنهجي إنّما في المفهوم الشامل المشترك للوجود، التماسك، الوحدة في

هوسرل حول أصل الهندسة مع مقدمة تفسيرية طويلة مكنته من الحصول على جائزة جان كفاياس (Jean Cavaillès)[1]. كما استنبط دريدا أصول فكره من هيديجر، ويعود أساس التأثر به إلى طبيعة فلسفة هيديجر الاعتراضية، إذ إنّ أصل التفكير الفلسفي عند هيديجر هو في الوقت نفسه نقطة الاعتراض على التفكير الفلسفي، وهو الاعتراض الذي قامت عليه تفكيكية الفيلسوف جاك دريدا، وإنّ توسع هو فيه، فطبقه على التفكير الفلسفي كله، وعلى النصوص كلها، كيفما كانت طبيعتها[2]. كما أخذ دريدا مصطلح الشطب erasure أي المحو من هيديجر، فصاحب المصطلح الفرنسي sousrature أي قيد الشطب هو دريدا، ويقصد به شطب الكلمة من النص دون إزالتها، والظاهر إنّه اقتبسه من هيديجر، بحيث يكون شطب الكلمة بمثابة لفت الانتباه إليها[3]. كما يستند مشروع دريدا أيضاً إلى مفهوم أو سؤال الوجود عند هيديجر، لأنّ «سؤال الوجود الذي أثاره مارتن هيديجر يعطي – بمفرده – ما هو أدبي، قوةً تماثل مزاعم الأدب التي يدّعيها دريدا. والحق أنّه يسود – مؤخراً – اعتقاد بأنّ مشروع دريدا يكتنفه الغموض ما لم نضع نصب أعيننا قريبه، المتسائل باستمرار، من مشروع هيديجر»[4]. وعندما يأتي (دريدا) إلى مفوهم (لوغوس)، فإنّه يرث تحليل هيديجر عندما عضد وجود قيمتين مهيمنتين، لهذه الكلمة عند الإغريق هما: المعنى المعروف بـ (القول)، ومعنى آخر هو (الامتداد)، وبهذا يثير (اللوغوس)، الإحساس بامتلاك الحقيقة. فانطلاقاً من فهم هيديجر للوغوس وإضافاته له، عرض دريدا هو الآخر المفهوم من منظوره، بوصفه شكلاً ملموساً لوجود الخطاب، ونمطية حقيقته[5].

الأسئلة التي أثارها، خصوصاً مقولته في انطولوجيا الحضور ونقده للأفلاطونية، وقضية العلاقة بين اللغة والوجود، كل هذا كان يثيرني في هيديجر. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: 34.

(1) معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة: 34.

(2) أصل العمل الفني: 11 من مقدمة المترجم.

(3) المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي – عربي: 27 (المعجم).

(4) المعتمد الأدبي في التفكيك – هيدجر، بلانشو، دريدا، تيموثي كلارك، ترجمة وتعليق: حسام نايل: 39.

(5) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، – عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش: 200.

ولم يتوقف تأثير هيديجر عند هذا الحد، بل إنّ مصطلح التفكيكية Deconstruction نفسه يعود إليه، إذ دخلت كلمة التفكيك القاموس الفلسفي على يد هيديجر الذي أراد تغيير أسس الماورائيات Metaphysics الغربية. إذ يعدّ مشروع دريدا التفكيكي امتداداً وإضافة إلى المنهج الفلسفي لهيديجر في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، الذي سعى إلى نقد بل ونقض فكرة الوجود والزمن ، وكان هذا النقض هو في حقيقته، تفكيكاً لهذه الفلسفة التي تلفحت في أحايين كثيرة بأردية المطلق. فقد أكد هيديجر أنّ (الحاضر) هو القاعدة الفعلية التي تنهض عليها هذه الفلسفة. وقام دريدا بعد ذلك بوضع مسمّيات ومناظير أخرى لمفهوم (الحاضر)، فأطلق عليه مصلطحات (الواقع) و(الظاهر) و(المباشر). وكان التنظير عنده ينهض على تطبيقاته العملية التفكيكية التي مارسها على نصوص فلسفية ولغوية اختارها من أفلاطون وروسو ودي سوسير. وتمثّل إنجازه الفلسفي واللغوي والأدبي والنقدي في أنّ كشف ما هو خفي أو مضمر أو كامن أو المسكوت عنه في تلك النصوص وغيرها، وإضاءة ما هو متجاهل فيها أو مجهول أو مبتور أو ناقص الصياغة، يعري دلالات ومعاني مناقضة تماماً للمعنى الذي قصده كاتب النص الأصلي[1]. وهكذا فقد استعار جاك دريدا مفهوم هيديجر عن الحاضر، ليقيم استراتيجية التفكيك على اهتزاز النظام النظري مشيراً إلى قواعده، وهادفاً في الوقت نفسه إلى دكّ قواعده، فركزت على كشف المعارضات المزدوجة من مثل روح / مادة، إذ لا معنى لكل عبارة منها إلاّ بالإضافة أو بالمقارنة مع الأخرى. كما يهدف المشروع التفكيكي إلى استعادة الثنائيات والتناقضات والطرق المسدودة في نصوص الفلسفة الغربية، وهو يرمي التخلص من البقايا الميتافيزيقية جميعاً، تلك البقايا التي تجعل من اللوغوس Logos، ومن المفهوم رمزاً مطلقاً[2]. كلّ هذا التأثر بالظاهراتية والحركة التأويلية المرتبطة بها، حدا بالباحثين أن يقولوا إنّ التفكيكية «أعادت لبعض المقولات الفلسفية المعاصرة، ولا سيما الظاهراتية، وفلسفة التأويل، تحكمها بالدرس الأدبي، وهو شيء لطالما سعى النقد عموماً، والبنيوية خاصة، للتحرر منه»[3].

---

(1) موسوعة النظريات الأدبية: 224 - 225 .

(2) معجم العلوم الإنسانية: 253-254.

(3) في النقد والنقد الألسني – د. ابراهيم خليل: 105.

تأثير الظاهراتية في نشأة نظريات التلقي

تتكون نظريات التلقي من اتجاهين رئيسين، يسمى الأول بنظرية أو جمالية التلقي، ونشأت على يد مجموعة من الباحثين الألمان في مدرسة كوسنتانس للدراسات الأدبية Konstanz School of Literary، ويسمى الثاني بنقد استجابة القارئ Reader-Response Theory، وهو أمريكي المنبت والنشأة، ويمتاز بتنوع مصادره المعرفية، وتعدد توجهاته الإجرائية.

تسعى الدراسة في هذا المحور إلى بيان دور الفلسفة الظاهراتية في تبلور نظريات التلقي بوصفها نظريات نقدية شاملة، تسعى إلى قراءة النصوص قراءة عبر الثالوث المكوّن من المؤلف والنص والقارئ، مع ترجيح كفة القارئ على العنصرين الآخرين، وفتح المجال أمامه للتعمق في الأعمال الأدبية والنهل من خطاباتها حسب مخزونه الفكري وإتقانه العزف على النصوص بمهارة وإتقان.

أولاً: تأثير الظاهراتية في جمالية التلقي

1-الظاهراتية ومفهوم أفق التوقع Horizon Expectation لدى ياوس

تركت الظاهراتية عن طريق مفهوم الوعي الذاتي أثرها في نظرية التلقي، إذ للوعي الذاتي في فلسفة الظاهراتية أهمية مركزية، لأنه يمثل لحظة اكتمال وانتهاء، وقد جعله هوسرل دعوة لبناء حضارة جديدة تتخطى الحضارة الأوروبية نفسها[1]، لأنَّ الفكر الإنساني – كما رأت الظاهراتية – قد وصل في مطلع القرن العشرين إلى طريقٍ مسدود، بسبب تجاهل العلوم دور الذات المدركة، وتجاهل تأثيرها في معرفتنا بالعالم، دون أن يؤدّي هذا إلى الانهماك في الدراسات النفسية التي تؤدّي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها. ومن ثمَّ أراد هوسرل أن يوازن بين الفكر والعالم عن طريق وصف البنى العليا للوعي الإنساني، ولذلك ألح أن تكون الظاهراتية علماً للوعي تصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم[2].

وانطلاقاً من مركزية الوعي، ودوره الخلّاق في الوجود تعمد ظاهراتية هوسرل إلى خلق «توازن دقيق بين مثالية كانط التي ترفض فشلها النهائي في

---

(1) ينظر مفهوم السلب عند هيجل: 27.

(2) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 151.

معرفة الأشياء الموجودة خارج العقل، وبين تجريبية العلم التي تجاهلت دور الذات المدركة في معرفة العالم أو إدراكه. في ضوء ذلك التوازن الذي ينادي به هوسرل يطوّر بعض تلامذته مثل رومان إنجاردن، فكراً مماثلاً عند حديثهم عن طبيعة الأدب، فهم يرفضون النظر إلى النص الأدبي باعتباره شيئاً مثالياً صرفاً أو كياناً مادياً خالصاً، ويقترحون بديلاً ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره شيئاً أو موضوعاً مقصوداً، أي يدرك في وعي، ويتكوّن داخل الوعي أثناء عملية القراءة»[1].

إنّ نظرية الوعي المقصود عند هوسرل توحي بأنّ (الكينونة) و(المعنى) يرتبطان دائماً ببعضهما. لا يوجد شيء من دون شخص ولا شخص من دون شيء، الشيء والشخص في الحقيقة وجهان لعملة واحدة عند هوسرل [2].

تحاول الظاهراتية الوصول إلى موضوعية ونزاهة تامتين لفهم عالم العمل الأدبي، ومن أجل الوصول إلى هذه الغاية تسعى إلى تطهير نفسها من ميولها، لتركز على عالم العمل الأدبي، وتعبّر ثانية عمّا تجده هنالك بأقصى الدقة وعدم التحيّز.

وقد أدّت هذه النظرة الذاتية بالظاهراتية أن تتطور وتتعمق في رؤيتها النقدية تجاه النصوص الإبداعية، إنّها ترى الأدب شكلاً من أشكال الوعي، وترى النقد بأنه عملية شفافة متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع، ووعي الناقد المحلّل[3]. من هنا تؤكّد الظاهراتية على إعطاء المتلقي دوراً مركزياً في تحديد المعنى[4].

وقد استفاد الفيلسوف الألماني (مارتن هيديجر) وتلميذه الفيلسوف (جادامير) من مقومات منهج (هوسرل) فتحدّث جادامير عن تلاقي الأفق بين قراء النص المعاصرين لظهوره، والقراء اللاحقين، فأخذ (هانس روبرت ياوس) هذا المفهوم وطوره في نشاطه الذي سمّاه (جمالية التلقي).

تقوم مقوّمات جمالية التلقي على معارضة الاتجاهات السائدة حتى منتصف القرن العشرين[5]، فهي ترفض الشكلانية التي تفصل فصلاً مطلقاً بين السيرورة

---

(1) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 151.

(2) مشكلة الحياة، د.زكريا إبراهيم: 187-188.

(3) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 150.

(4) النظرية الأدبية المعاصرة: 162.

(5) ينظر الخروج من التيه - دراسة في سلطة النص، د. عبد العزيز حمودة: 146.

التأريخية، والسيرورة الأدبية[1]، كما أنّها ترفض النقد الماركسي التقليدي لأنّه يدرس النص الأدبي بوصفه إنتاجاً لقوى تأريخية خالصة[2]، وهي تردّ البنيوية لأنّها «تختزل الوجود التأريخي للإنسان في تحقيق بنيات ذات طبيعة اجتماعية بدائية من جهة، وتختزل العمل الأدبي من الجهة الأخرى في التعبير الرمزي أو الأسطوري عن هذه البنيات»[3]. وقد اتخذت جمالية التلقي موقعها الرافض لتلك الاتجاهات على أسس فكر هوسرل المتمثلة بالوعي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالذات، فالذات هي الأساس لكلّ تجربة، لأنَّ الأمر لا يتعلق بشيء خارج عن الذات، وإنّما يتعلق بها وحدها، وتكشف النظرة الأولية إلى الذات عن تمييز بين التعيينات المختلفة والمباشرة للشعور واختلافها[4]. وهذا ما يجعل الذات الفاعلة ذاتاً مدركة، ويشير مفهوم الذات المدركة إلى الطريقة التي يدرك الفرد بها نفسه على حقيقتها، وواقعها وليس كما يرغبها، وتتشكل إدراكات الفرد هذه من خلال تفاعله مع بيئته. وتعدّ البيئة والمزايا الجسمية والعقلية والعلاقات الهادفة مع الآخرين فضلاً عن الخبرات الشخصية والاجتماعية محدِّدات أساسية لتشكيل الذات[5]. من هنا تمحورت الظاهراتية على فكرة أساسية هي أنَّ الذات الفاعلة شفافة يستطيع الوعي بها أن يسبر غور معناها[6].

يجهد مشروع ياوس عبر مفهومه الذي سمّاه (أفق التوقعات) أن يضع التأريخ في قلب الدراسات الأدبية، بخلاف منهج التأريخ الأدبي الذي كان يضع الدراسات الأدبية في قلب عملية التأريخ[7]، ولتجديد منهج التأريخ الأدبي يقترح ياوس إلغاء الأحكام المسبقة التي تنطلق منها النزعة الموضوعية التأريخية، وترك جمالية الإنتاج والتصوير وإبدالها بجمالية الأثر المنتَج والتلقي المستخلص من أفق القراء

(1) ينظر من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبدالكريم شرفي: 176.

(2) ينظر الخروج من التيه: 146.

(3) من فلسفات التأويل: 177.

(4) المنهج الجدلي عند هيجل، إمام عبدالفتاح إمام: 86.

(5) علم النفس الاجتماعي، جودة بني جابر: 116.

(6) صراع التأويلات – دراسات هيرمينوطيقية، بول ريكور، ت: د. منذر عياشي: 31.

(7) ينظر نظرية التلقي- مقدمة نقدية، روبرت هولَب، ت:عزالدين إسماعيل: 351.

المختلفين للعمل الأدبي، فتأريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعدياً بين ظواهر أدبية، وإنّما على تمرّس القراء، وخبرتهم قبل كلّ شيء بالأعمال الأدبية[1]. «ولم يعد من الممكن القيام بتفسير نصّ عن طريق مجرّد وضعه في سياقه التأريخي، بل عُدّ تأريخ تفسيره نفسه جزءاً مكمِّلاً لقدرتنا على فهمه. ومن هنا لم يعد من الممكن للتأريخ الأدبي أن يكون عرضاً وضعياً لتعاقب المؤلّفين والحركات في الزمن؛ فقد صار عليه، بعد أن تأسّس وفقاً لأنموذج تطوري، أن يؤكّد طبيعة العمل الأدبي المفعمة بالنشاط كما يؤكّد دوره التأريخي البنّاء»[2].

يعتمد مشروع جمالية التلقي على مركزية دور المتلقي في إنتاج المعنى الذي يتمّ عبر تحويل السؤال من (ماذا قال النص؟) في التفسير التأريخي الحرفي، إلى (ما الذي يقوله النص لي وما الذي أقوله للنص)[3]، وكل ذلك بالاعتماد على فكر هوسرل عندما صرّح أنَّ الأدب شكل من أشكال الوعي، ورأى النقد بأنه عملية شفافة متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع، ووعي الناقد المحلّل[4]. من هنا أعطى ياوس أهمية بالغة للمتلقي عندما عدّه الحكم الفاصل في التأريخ الجديد للأدب[5]، فالوجود الفعلي للعمل الأدبي وتطوره التأريخي يقوم على الاشتراك النشط للقاريء، فمن خلال عملية تأمّله يدخل العمل أفق الخبرة Horizon Experience ، وهو أفق متغيّر يتمّ فيه التحوّل الفعلي من التلقي البسيط إلى الفهم النقدي، ومن التلقي السلبي إلى التلقي الإيجابي، ومن حصر مهامه في التعرّف على المعايير الجمالية إلى إنتاج جديد يتخطّاها بكثير[6].

يحتلّ مفهوم (أفق التوقعات Horizon Expectation) أهمية بالغة في منظورات جماليات التلقي، إذ يتمّ تلقّي النصوص الأدبية «من خلال أفق توقّعات

(1) ينظر جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي هانس روبيرت ياوس، ت:رشيد بنحدو: 42.

(2) نظرية التلقي: 346.

(3) ينظر الأدب ونظرية التأويل، هانز روبرت جوس، ضمن كتاب ما هو النقد، بول هير نادي، ت: سلافة حجاوي: 148.

(4) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 150.

(5) ينظر نظرية التلقي: 334.

(6) ينظر جماليات التلقي- دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس: 88.

القرّاء، ومن ثمّ فتأسيس تأريخ أدبٍ ما يتطلّب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا، فضلاً عن ذلك فإنّ عملية التلقي ليست اعتباطية كما أنّها ليست ذاتية أو انطباعية تماماً، إنّما التلقّي كما يراه ياوس هو عملية تنفيذ تعليمات معيّنة في إطار عملية إدراك موجّهة يمكن فهمها من خلال فهم البواعث التي تكمن خلفها الاشارات التي تحركّها»[1]. فالعمل الأدبي وفق هذا المنظور ليس «نصّاً محضاً أو ذاتية محضةً للقارئ، ولكنّه يشملهما مجتمعين أو مندمجين»[2].

تخطّت جماليات التلقي التعارض بين الاستهلاك السلبي، والفهم الإيجابي، بين الجانب الجمالي والجانب التأريخي، وذلك من خِلال توحيدهما في مفهوم انصهار الآفاق[3] الذي عالجه ياوس – مستوحياً من طروحات هيديجر وجادامير- ضمن حدود مصطلح أفق التوقّعات. وعن طريق الاهتمام بدور المتلقي، «فالقارئ ضمن الثالوث المتكوّن من المؤلّف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعدّاه إلى تنمية طاقة تسهم في صنع التأريخ»[4]، ولتحقيق ذلك يركّز ياوس على تفاعل العناصر الثلاثة الفاعلة وهي المؤلّف والعمل الأدبي والجمهور، وتأريخ الأدب إنّما يتشكّل من ذلك الجدل بين الإنتاج والتلقي، أي بين المؤلّف والجمهور بوساطة التواصل الأدبي[5]. فبخلاف (جادامير) الذي كان يركز على على الأعمال المنتمية إلى الماضي، تفحص جمالية التلقي دور القارئ في الأدب[6].

تكتسب عملية القراءة عند نظرية التلقي أهميتها من خلال التراكم المعرفي المنبثق من خبرة القراء عبر الزمن تجاه النصوص، لأنّ القراءة عملية دينامية

---

(1) جماليات التلقي: 87.
(2) نظرية التلقي: 18.
(3) ينظر الحياة بحثاً عن السرد، ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور:47. وقد بنى ياوس مفهومه حول (أفق التوقعات) على فكر هانز جورج جادامير تلميذ هيديجر من حديثه حول (انصهار الآفاق)، إذ يرى جادامير أنّ كلّ تأويلات الأدب الماضي تنشأ نتيجة حوار بين الماضي والحاضر. ينظر النظرية الأدبية المعاصرة: 169.
(4) جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي: 39 – 40.
(5) ينظر جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي:101، ونظرية التلقي:16.
(6) الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي، تيري إيجلتون، ت: محمد خطابي، مجلة علامات علامات – العدد 3- السنة الأولى ربيع - 1995: 14.

مستمرة[1]، فالنص لا يفصح عن ذاته إلاّ حين يعاد النظر إليه في سياق إعادة القراءة[2]، «لذلك فإنّ تجربة القراءة الأولى تصبح أفقاً للقراءة الثانية، إنّ ما استوعبه القارئ في سياق الأفق المطّرد للملاحظة الجمالية يصبح قابلاً للتعبير عنه في سياق الأفق الاسترجاعي لعملية التفسير الحرفي»[3]. وتسهم القراءة من منظور نظرية التلقي في بناء ذواتنا، وهوياتنا، فكما يرى آيزر «أنّ عملية القراءة في مجملها، تتمثل في أنّها تدفعنا إلى وعي ذاتي أعمق، وتساعدنا على رؤية أكثر نقدية لهويتنا الخاصة. والأمر شبيه بما يلي: إذا كنّا نقرأ كتاباً لفائدتنا فنحن نقرأ بالأحرى هويتنا»[4]. وهذا فهم مستوحى من جادامير الذي قال: «إنّ اكتشافي اكتشافي لحقيقة ما عبر قصيدة معينة سيحسن من رؤيتي لذاتي ولمحيطي»[5].

2-الظاهراتية وعملية القراءة لدى آيزر

أسهم فولفانج آيزرWolfngIser – الركن الآخر في مدرسة كونستانز – مع ياوس في إعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق التركيز على العلاقة بين النص والمتلقي، فكانت نقطة الانطلاق عند آيزر هي البحث عن معنى النص الأدبي لدى القارئ[6]، الذي يسهم في إنتاج المعنى بتوجيه من بنيات النص الداخلية، لأنّ هذه البنية مبنية مسبقاً داخل النص قبل تدخّل القارئ لإنتاج المعنى. فالنص هو الذي يتحكّم في كلّ سيرورات القراءة، وفي جميع التداخلات والتفاعلات الممكنة مهما كانت تجربة القارئ المسبقة[7]. وقد أخذ آيزر هذه المنطلقات من هوسرل عبر إنجاردن الذي يرى أنّ النص غير «مكتمل ومنقوص، أولاً، بمعنى أنّه يقدم (وجهات تخطيطية) مختلفة يطلب من القراء أن يعينوها، وهم ينازعون لتصوير

---

(1) ينظر فعل القراءة – نظرية جمالية التجاوب في الأدب، فولفغانغ ايزر، ت: د. حميد لحمداني، د. الجلالي الكدية: 56.
(2) ينظر الأدب ونظرية التأويل ضمن كتاب ما هو النقد :145.
(3) الأدب ونظرية التأويل ضمن كتاب ما هو النقد : 145.
(4) م. ن: 17.
(5) المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا : 145.
(6) ينظر نظرية التلقي: 16–18.
(7) ينظر من فلسفات التأويل: 182–183.

الشخصيات والأحداث المنقولة في النص، وفي علاقة العمل بهذا التعين في بناء الصور يقدم العمل ثغرات وفراغات Gaps، أي (مواضع من عدم التحديد Indeterminacy). ومهما كانت (الوجهات التخطيطية) المقترح علينا تنفيذها حسنة الصياغة، فإنّ النص يشبه معزوفة موسيقية تعير نفسها لتحققات مختلفة»[1] وأكّد إنجاردن: أنّ "العمل الأدبي يقوم على أفعال قصدية من قبل مؤلفه تجعل من الممكن للقارئ أن يعايشه بوعيه كقارئ. وتعني المعايشة هنا نوعاً من التداخل عبر التجربة القرائية بين المؤلف والقارئ. ذلك أنّ النص لا يأتي كاملاً من مؤلفه، بل هو مشروع دلالي وجمالي يكتمل بالقراءة النشطة التي تملأ ما في النص من فراغات»[2]. ويشير آيزر إلى أن هذه الفكرة «كانت نقطة البداية الأساسية لعملي الذي هو بالطبع نتيجة يمكن أن تستخلص حقاً من علم الظواهر الكلاسي كما عرضه هوسرل»[3].

يرى آيزر مستفيداً من طروحات إنجاردن الظاهراتية، أنّ عملية الاتصال والتأثير ما بين النص والمتلقي تعتمد «على مشاركة المتلقي، وحسن تلقيه للإشارت النصية التي تقود خطاه، وتتحكم في نشاطه لتجنب الشطحات التأويلية، وعدم إنطاق النص بما لم يقله، فالقراءة نشاط موجّه من طرف النص[4]، ويحدث هذا، هذا، ويتعمّق التواصل، عندما يرصد القارئ في بنية النص إجراءً أسلوبياً غير منتظر، أو مقابلات دلالية غير متوقّعة، أو مفاجآت سياقية، أو عندما يفرز ظاهرة إمساك النص عن معلومات، وعدم مباشرته في إعطاء مسوّغات هذا الإخفاء بشكل جاهز، أو عندما يلحظ استمرار النص في السير باتجاه معيّن، ثمّ تحويل ذلك الاتجاه فجأة نحو مسار آخر ليكسر أفق توقّعه[5]؛ لأنّ قيام المتلقي برصد المستويات الأسلوبية المتنوعة، وتحديده للبنى المسكوت عنها، وإبراز متعلّقاتها الدلالية، وتعامله مع مساحات الصمت بين أجزاء القصة في البناء

---

(1) الزمان والسرد – التصوير في السرد القصصي: 3/251.

(2) دليل الناقد الأدبي: 214.

(3) فن القص في النظرية والتطبيق، د. نبيلة إبراهيم: 62.

(4) فعل القراءة: 94.

(5) ينظر جماليات الأسلوب والتلقي، أ. د. موسى ربابعة: 129.

السردي، وبحثه عن إشعاعاتها الفنية، والأدائية، والفكرية، يؤدّي به إلى تحقيق التواصل بينه وبين النص، فالتضمينات النصية المتمثلة في بنى الحذف، والبنى المسكوت عنها، ومساحات الصمت؛ تعطي الشكل والثقل للمعنى، فهذه البنى هي التي تبرز قيمة الذكر، فمع انبعاث، وإظهار ما لم يقل داخل النص، فإنّ ما قيل وما ذكر يبرز في النص، ويأخذ أبعاده الدلالية الكاملة[1]. لأنّ «ما يصمت النص بشأنه هو الذي يحرّض القارئ على فعل البناء والتشكيل، ويكون هذا التحفيز على الإنتاج مُراقَباً بما يقوله النص»[2].

ويعدّ مفهوم العودة إلى الكينونة الإنسانية والبحث في محتويات اللاشعور من أخصب المجالات التي تناولتها الظاهراتية بالتحليل، إذ يحاول هذا المنهج "العودة إلى أحداث الوعي الداخلية من أجل تقديم يقين جديد عن ماهية الأشياء والإنسان»[3]. فالإنسان يكشف – كما ترى الظاهراتية – الخواص الكلية أو الماهوية في الأشياء التي تظهر في شعوره، وهي تدّعي أنّها تبيّن للإنسان «الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الإنساني والظواهر"[4]. وقد امتدّ هذا المفهوم حول ماهية الشعور الإنساني لدى الظاهراتية إلى جمالية التلقي التي ترى أنّ الأمر الأساسي في عملية القراءة هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه، و «إذا كان الموقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارئ، فإنّ تحققه هو، بشكل واضح، نتيجة تفاعل الاثنين، كذلك فإنّ التركيز الكلي على تقنيات المؤلف أو نفسية القارئ سيكشف لنا، بشكل ضئيل، عن عملية القراءة نفسها. تنطوي عملية التلقي في منظور هذا الاتجاه على بعدين، أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ، والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل واستجابته له، إذ إنّ «أسلوب تأسيس بنية العمل الأدبي كنتاج نشاط قصدي للمؤلّف، يكمن في كونها صياغة تخطيطية تحتاج إلى تعيُن يتمّ فقط عندما يتأسّس الموضوع الجمالي من خلال العمل الأدبي. ولذلك فإنّ العمل الأدبي كبنية قصدية تخطيطية، يكون قاصداً، أو موجّهاً نحو القارئ الذي يقوم بتعيين

---

(1) ينظر جماليات الأسلوب والتلقي: 128.

(2) من فلسفات التأويل: 221.

(3) أطلس dtv الفلسفة: 183.

(4) النظرية الأدبية المعاصرة: 162.

بنية العمل الأدبي بهدف تأسيس الموضوع الجمالي الذي به يبلغ العمل الأدبي تحققه التام»[1].

من هنا وتأسيساً على أفكار إنجاردن، يميّز آيزر بين الجوانب الفنية والجمالية للنص، وذلك من أجل إبراز العلاقة الجدلية بين النص والمتلقي، فيجعل له قطبين؛ فني artistic وجمالي esthetic، القطب الفني يتّصل بالمزايا الداخلية للنص، وطرائق انتظامه وعلاقات عناصره، أمّا القطب الجمالي فيتعلّق بقراءته وإظهار معانيه وأبنيته الخاصة[2]. فـ «القطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[3] إذ «الموضوعات المتمثلة تُعطى في العمل بشكل تخطيطي، أي في سلسلة من المنظورات أو المظاهر التخطيطية المنتقاة بواسطة المؤلف. وهذه المظاهر التخطيطية تكون بمثابة تحديدات مسبقة لأسلوب ظهور الموضوعات المتمثلة، ولكنّها تكون كامنة في العمل (في حالة تأهب)، ولذلك فإنّها تتطلّب تعييناً يجلبها إلى حالة تحقق فعلي. وهذا يحدث عندما يملأ القارئ هذه المظاهر التخطيطية بمظاهر عيانية قد عاينها في خبراته الخاصة السابقة وبذلك يجعلها موضوعاً لخبرة عيانية»[4].

يرتبط الوجود الحقيقي للعمل الإبداعي بالمشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور- القارئ. ويدل هذا على أن العمل الإبداعي يتكون من عنصرين أساسين: النص الذي قوامه المعنى وهو يشكل أيضا تجربة الكاتب الواقعية والخيالية، والقارئ الذي يتقبل آثار النص سواء أكانت إيجابية أم سلبية في شكل استجابات شعورية ونفسية (ارتياح – غضب – متعة – تهييج – نقد – رضى...). وهذا يجعل النص الأدبي يرتكز على الملفوظ اللغوي (النص) والتأثير

---

(1) الخبرة الجمالية- دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، هيدجر، سارتر، ميرلو بونتي، دوفرين، إنجاردن، ت: سعيد توفيق: 433.

(2) ينظر النص والقاريء، حوار مع فولفغانغ آيزر، قامت بإجرائه: سوزان تيلر، ت:محمّد درويش، مجلة الأقلام، العدد :1-2، السنة السابعة والعشرون، كانون الثاني- شباط ، بغداد- 1992: 133 . ونقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية: 113.

(3) القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل، سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ت: د . حسن ناظم وعلي حاكم صالح: 129.

(4) الخبرة الجمالية: 448.

الشعوري (القارئ) في شكل ردود تجاه حمولات النص. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن العمل الأدبي يتموقع في الوسط بين النص والقراءة من خلال التفاعل الحميمي والوجداني الاتصالي بين الذات والموضوع أي وعي القارئ والنص. ومن ثم، فالعمل الأدبي أكبر من النص وأكبر من القراءة، بل هو ذلك الاتصال التفاعلي بينهما في بوتقة منصهرة واحدة. وإذا كانت المناهج الأخرى تركز على اتجاه واحد في القراءة من النص إلى القارئ فإن منهجية القراءة تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار القراءة الظاهراتية. ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق[1].

واستفاد آيزر من هوسرل من خلال إنجاردن أيضاً في تبنيه لمفهوم (وجهة النظر الجوالة)، عند حديث إنجاردن عن مفهوم عدم التحديد، وعن المظاهر التخطيطية التي يقدمها النص من أجل أن يقوم المتلقي بتجسيدها، فالنص كما يرى إنجاردن «غير مكتمل ومنقوص، ثانياً، بمعنى أنّ العالم الذي يقترحه يتحدد بوصفه معادلاً قصدياً لمتوالية من الجمل(intentionale Satzkorrelate)، تظل بحاجة إلى الانضمام في كلٍّ لتمثّل كلية العالم المقصود. ومن خلال العودة إلى نظرية هوسرل عن الزمن وتطبيقها على السلسلة المتوالية من الجمل في النص، يبيّن إنجاردن كيف تشير كل جملة إلى ما وراء ذاتها، وتدل على شيء لا بد من فعله، وتفتتح منظوراً»[2]. وحين تناول آيزر هذه الملاحظات المستعارة من هوسرل ومن ضمنها حديث هوسرل عن (الاستباقات والاستدعاءات)[3] – عبر إنجاردن- أخضعها لتطوير ملحوظ في ظاهراتية فعل القراءة. فبلور على أساس رؤى هوسرل وإنجاردن مفهومه عن عدم تمكن القارئ من فهم النص دفعة واحدة،

---

(1) نظرية التلقي: Reception theory شبكة النبأ المعلوماتية- الاحد 12 آب/2007 - 28/رجب/1428.

(2) الزمان والسرد -التصوير في السرد القصصي: 3/253.

(3) م. ن: 3/253.

والذي سمّاه بـ(وجهة النظر الجوّالة)، إذ يقول آيزر إنّنا في محاولتنا لوصف البنية التذاوتية – والتذاوت مصطلح ظاهراتي خالص- لعملية القراءة التي يُنقل ويترجم النص عن طريقها، فإنّ المعضلة الأولى في عملنا هذا تتمثل في عدم إدراك النص بكامله دفعة واحدة. وفي هذه الصور يختلف النص عن الموضوعات المعطاة التي يمكن على العموم اعتبارها، أو على الأقل تصوّرها كلاً. ولا يمكن تخيل موضوع النص إلاّ عبر المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة. إنّنا دائماً نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أنّنا نحتلّ موقعاً داخل النص الأدبي. من ثمّ فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماماً عن العلاقة بين الموضوع والمُلاحظ: فبدل علاقة بين الذات والموضوع، هناك وجهة نظر متحركة تتجوّل داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة. وهذه الطريقة لفهم موضوع ما تكون خاصة بالأدب[1].

ثانياً: تأثير الظاهراتية في نقد استجابة القارئ

يشدّد الظاهراتيون على ضرورة التوجّه إلى الأشياء ذاتها، وهذا ما يعني دمج الوعي بالموضوع، فكل حالة من الوعي تفترض وجود فاعل وموضوع يؤلّف كلاهما الآخر، ويظهران على صيغة الفعل والبنية، وأساس التفاعل بينهما، ومن ثم جمع الاثنين (الفعل والبنية) في إطار فكرة واحدة؛ وهي القصد الذي يحدّد فعل الوعي وبنيته على أساس مبدأ القصدية[2]، وتشير القصدية «إلى أنّ الشيء والوعي الذي يدركه يجب ألاّ يعاملا ككيانين منفصلين، وإنّما يجب النظر إليهما كظاهرة واحدة، وهكذا فإنّ الشيء في ذاته لايوجد منفصلاً عن طريقة تصوير الوعي له»[3] لأنهما كيانان مندمجان.

اعترض هوسرل على زعم إبستيمولوجيا العلوم الطبيعية بأنّها تزود العلوم الإنسانية بالأنموذج المنهجي الصالح الوحيد، فقد شكك هوسرل بمشروع دلتاي القاضي بتزويد العلوم الروحية بمنهج يعادل في موضوعيته منهج علوم الطبيعة،

---

(1) فعل القراءة: 57.

(2) ينظر المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ت: د .يوئيل يوسف عزيز: 17.

(3) موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، شارولوت – سميث، ت: مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمّد الجوهري: 552.

وفي مقابل ذلك تعتمد فلسفة هوسرل الظاهراتية، وعلى وجه الخصوص في أيامه الأخيرة، على أنطولوجيا الفهم، المتمحور حول عالم الحياة، بمعنى طبقة من التجربة سابقة على علاقة الذات والموضوع التي أمدت كل حقائق الكانطية الجديدة بموضوعها الموجّه. وهكذا ينجلي حقل من المعاني سابقة على تأسيس طبيعة رياضية، كتلك التي تقدمها الفلسفة الغربية منذ غاليلو Galileo Galilei (1564-1642). وإنّه لحقل من المعاني سابق على الموضوعية بالنسبة إلى ذات عارفة. ذلك لأنّ أفق العالم يوجد قبل الموضوعية، كما توجد الحياة الفاعلة قبل وجود نظرية المعرفة ذاتها، والتي يسمّيها هوسرل أحياناً الحياة المُغْفَلة، وليس ذلك لأنّه يعود بهذه الانعطافة إلى ذات غير شخصية كانطية، ولكن لأنّ الذات التي تملك موضوعها، إنّما هي نفسها مشتقة من الحياة الفاعلة. وهذه بحد ذاتها ثورة أدخلها أنطولوجيا الفهم إلى عالم المعرفة والنقد الأدبي، وبهذا يصبح الفهم وجهاً من وجوه مشروع (الوجود هنا)، ومن انفتاحه على الكائن[1].

وبالانتقال إلى هيديجر نجد أنّ ما هو جوهري عنده ليس الفرد بل الوجود نفسه. إنّ ما أُخذ على الميتافيزيقيين الغربيين هو رؤيتهم الوجود على أنّه شكل من أشكال الكيان الموضوعي وفصله إياه تماماً عن الشخص، لهذا يحاول هيديجر العودة إلى أفكار ما قبل سقراط، قبل أن تنفصل الثنائية بين الشخص والشيء، وأن ينظر إلى الوجود على أنّه يضم الاثنين بشكل من الأشكال[2]، من هنا ربط هيديجر بين الذات والموضوع، مؤكداً «أنّه في الوقت الذي لا يمكن لعملية الوعي بالشيء أن توجد دون وجود الشيء، فإنّ الشيء ذاته أو الموضوع لا يمكن أن يوجد دون إدراكه، وهو شطر جوهري في تلك العلاقة، يطوّره أصحاب نقد استجابة القارئ»[3]، إذ يركز هذا الاتجاه في تنظيراته وتحليلاته على إشكالية الذات والموضوع، وعدم الفصل بينهما، مع مسألة أسبقية الوعي على الشكل. فعدم الفصل بين الذات والموضوع من أبرز المحاور الرئيسة التي اتّكأ عليها (ستانلي

---

(1) صراع التأويلات: 39 – 40.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 71 – 72.

(3) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 150.

فيش) في تحليلاته للأدب، بوصفه الرائد الأبرز في اتجاه نقد استجابة القارئ، إذ قدّم فيش منظوراً جديداً لعملية قراءة النصوص وتلقيها، فهو يرى إنّ خبرة القراء تسبق البنى الشكلية أو الملامح الشكلية للنصوص، مستفيداً من طروحات هوسرل ومن منطلقات هيديجر الذي رأى أنّ ما يميّز الوجود الإنساني هو (الوجود هنا) أو (الآنية)؛ ذلك أنّ شعورنا يتصور أشياء العالم الخارجي، وفي الوقت نفسه يواجه العالم من خلال طبيعة وجودنا في العالم نفسه، نحن نجد أنفسنا (مقذوفين) إلى العالم، إلى زمان ومكان لم نخترهما، لكنه في الوقت نفسه عالمنا بقدر ما يتصوره شعورنا، وبخلاف رأي أستاذه (هوسرل) الموضوعي الذي دعا إلى تعليق كل اعتقاداتنا وموروثاتنا الفكرية عندما نواجه الأشياء، يؤكد (هيديجر) إننا لن نستطيع أبداً أنّ نتبنّى موقف التأمل الحيادي من العالم الذي نعيش فيه، فننظر إلى العالم كما ننظر إلى قمة جبل، بل نحن مندمجون بالضرورة بموضوع شعورنا. وتفكيرنا دائماً يبدأ من موقف، ولذلك فهو دائماً تأريخي، على الرغم من أنّ هذا التأريخ ليس خارجياً، أو اجتماعياً، بل هو شخصي وداخلي. أمّا (جادامير) تلميذ (هيديجر) فرأى أنّ العمل الأدبي لا يقتحم العالم كحزمة من المعاني المنتهية أو المعلّبة سلفاً. بل يعتمد المعنى على الموقف التأريخي للمؤوّل. وكان لـ (جادامير) تأثيره في نظريات التلقي[1]. وقبلهما قال هوسرل «إنّ ما يجعل تجاربي ذات معنى ليست اللغة ولكن عملية إدراك ظواهر معينة على أنّها شاملة — عمل يفترض أن يكون حدوثه بصورة مستقلة عن اللغة نفسها. المعنى ... شيء يسبق اللغة..»[2]. فاستفاد (فيش) من هذه المنطلقات والمقومات عند هوسرل وهيديجر وجادامير؛ فرأى أن وعينا يسبق الملامح الشكلية للنصوص، فوعينا هو الذي يرسم معالم قراءاتنا وليست البنى الداخلية للنصوص، إذ القراء عندما يواجهون نصّاً يواجهونه من خلال ثقافاتهم وخلفياتهم الفكرية المكتسبة من قراءاتهم السابقة. ويتضح من هذا المنطلق والطرح، المدى الذي وصلت إليه القطيعة مع الشكلانية في الاستنتاج الحاسم الذي توصل إليه (فيش) ومؤداه أنّ الوحدات الشكلية من نتاج الأنموذج

---

(1) النظرية الأدبية المعاصرة: 163.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 69.

التفسيري الذي يستخدمه الباحث وليست كامنة في النص. إنّ النص بوصفه كياناً مستقلاً يتلاشى، وتحلّ محله النصوص التي تنشأ نتيجة لأنشطتنا التفسيرية. فلا شك في وجود الأنماط الشكلية، ولكنّها لا توجد بمفردها بل هي تنشأ من الفعل التفسيري. وهكذا تتحول العلاقة بين التفسير والنص إلى النقيض: فالاستراتيجيات التفسيرية لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل تصبح هي شكل القراءة، ولأنّها هي شكل القراءة فإنّها تمنح النصوص شكلها، تصنعها بدلاً من أن تنشأ منها كما يفترض في العادة[1].

ويضيف ستانلي فيش قائلاً: في هذه اللحظة يبدو أنّنا بصدد استبعاد النص بوصفه مركزاً للسلطة لصالح القارئ الذي تقوم استراتيجياته التفسيرية بصنعه. ولكنّي أتحفظ على هذه النتيجة فأجادل بأنّ هذه الاستراتيجيات التي نحن بصددها ليست ملكاً للقارئ حتى تجعل منه فاعلاً مستقلاً، إنّها لا تصدر منه في واقع الأمر، بل من الجماعة المفسرة التي هو عضو فيها، إنّها ملك لهذه الجماعة، وبقدر ما تعمل على تفعيل وعيه الذي يصبح ملكاً لهذه الجماعة. فالواقع أنّ الجماعات المفسرة Interpretive Communities وليس النص أو القارئ هي التي تنتج المعاني وهي المسؤولة عن نشوء الملامح الشكلية. إذ تتكون الجماعات المفسرة من هؤلاء الذين يشتركون في الاستراتيجيات التفسيرية بغية كتابة النصوص وليس من أجل قراءتها، من أجل إنشاء ملكياتهم الخاصة ومنحها الشرعية، وبعبارة أخرى فإنّ هذه الاستراتيجيات سابقة على فعل القراءة ومن ثم هي التي تحدد شكل ما يقرأ وليس العكس كما هو مفترض. ونجد أساس هذا الطرح عند هيديجر الذي قال إننا ملزمون بعالم معين منذ ولادتنا، فإننا نتقاسم مسبقاً مع بعضنا الكثير من الافتراضات حول هذا العالم. وسمّى هيديجر هذه الافتراضات ـ (ما قبل فهمية)[2]. ثم امتد هذا الفهم إلى جادمير عندما أذعن الأدب إلى رياح التأريخ، لأنّ هذه الأوراق المتناثرة تعود في النهاية إلى المنبع (الذات). ويحدث كل هذا لأنّ الماضي و(الحاضر والمستقبل) ينتشر صامتاً تحت التأريخ كله، ويوحّد

(1) هل يوجد نص في هذا الفصل؟: 440 – 405.

(2) النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل المسالمة: 87.

العرف بينهما. إذ يمكن تزويج الماضي والحاضر، والشخص والشيء، والغريب والقريب مع بعضها بـ (كائن) يحيط كلاً منهما. لا يقلق جادمير من أنّ ثقافتنا الصامتة المكونة سلفاً أو مفاهيمنا السابقة قد تؤثر في فهمنا للعمل الأدبي، ما دام هذا الفهم المسبق يأتي من العرف نفسه الذي يشكل العمل الأدبي[1].

وانطلاقاً من مفهوم الآنية أو الوجود هنا لدى (هيديجر) يقول (فيش) إنّ هذه الصياغة لا تبدو صحيحة كل الصحة؛ فعبارة (الذين يشتركون في الاستراتيجيات التفسيرية) توحي بأنّ الأفراد يقفون بمعزل عن الجماعات التي ينتمون إليها بين وقت وآخر. لأنّ العمليات الذهنية التي يستطيع القارئ أداءها مصدرها جماعة مفسرة أو أكثر، وقد أصبح القارئ ملكاً للجماعة التي ينتمي إليها – لأنّه يتصرّف بوصفه امتداداً لها- بقدر المعاني التي تمكنه هذه الجماعة من إنتاجها. إنّ الإشكالية التي أدّت إلى ظهور الجدل بين أنصار النص وأنصار القارئ انتهت بضربة واحدة؛ لأنّه لم يعد ينظر إلى هذين الكيانين المتنافسين على أنّهما مستقلان، وبعبارة أخرى لم يعد ممكناً الحديث عن دعاوى الموضوعية والذاتية؛ لأنّ مركز السلطة التفسيرية، وهو القوة المفوضة، يعانق الذاتية والموضوعية آناً، وتنقطع صلته بهما آناً آخر. فليست الجماعة المفسرة موضوعية؛ لأنّ لها مجموعة من الاهتمامات ذات أغراض وأهداف خاصة، فيصبح منظورها فعّالاً ومشاركاً وليس محايداً، وبالمنطق نفسه تكون المعاني والنصوص التي تنتجها جماعة مفسرة بعينها بعيدة عن الذاتية؛ لأنّها لا تصدر عن فرد مستقل بل عن جمهور وعن وجهة نظر عامة وعرفية.

يقول (فيش) إنّ القصائد والواجبات الدراسية، وقائمة الأسماء في أي مجال من المجالات وجميع أنشطتنا مصنوعة وليست مكتشفة، كرد للبنيوية والأسلوبية التين كانتا تدّعيان أنّ النص عالم مستقل بنفسه، ويقتصر دورنا على اكتشافه، ومن ثم الإقرار وراء ذلك بثنائية الذات/ الموضوع. وأنّها صنيعة الاستراتيجيات التي نصنعها، على أنّ ذلك لا يسلمني إلى الذاتية؛ لأنّ الوسائل التي تتم بها هذه الاستراتيجيات التفسيرية وسائل اجتماعية ومواضعاتية. أي أنّ ذلك الذي يضطلع

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 79.

بالعمل التفسيري الذي يضع القصائد والواجبات الدراسية والقوائم أمام العالم، هو كيان عرفي اجتماعي وليس فرداً مقطوع الصلة بالمجتمع. فليس منّا من يستيقظ في الصباح (على الطريقة الفرنسية)، ويقرض الشعر أو يبتكر نظاماً تعليمياً جديداً أو يزمع رفض تسلسل لصالح نظام آخر جديد كلّ الجدة. إنّنا لا نفعل هذه الأشياء؛ لأنّنا لا نستطيع أن نفعلها؛ لأنّ العمليات الذهنية التي نستطيع أن نقوم بها محدودة بالمؤسسات التي نحن جزء لا يتجزّأ منها. إنّ وجود هذه المؤسسات سابق على وجودنا، ونحن لا نعرف معانيها العامة المواضعاتية إلاّ لأنّنا نعيش في كنفها أو تعيش هي داخلنا. إنّ وضع الأمور على ذلك النحو الذي أسلفناه يعني أنّ التعارض بين الموضوعية والذاتية تعارض زائف؛ لأنّهما لا يوجدانكمز في شكل مطلق يجعل للتعارض المزعوم مسوّغاً. وعندما استبعدت ثنائية الذات/الموضوع كإطار وحيد تتم داخله المناقشة الأدبية، فإنّ المشكلات التي كانت صعبة الحل في الماضي لم يعد ينظر إليها بوصفها مشكلات على الإطلاق[1].

وقد استفاد فيش في بلورة فكرته هذه من طروحات هيديجر الذي رفض رؤية الميتافيزيقيين الغربيين، وذلك من أجل تصحيح مسار رؤيتهم للوجود[2]، كما استفاد فيش من فكر (جادامير) الذي جعل الموقف التأريخي للمؤوِّل الحكم الفصل، لأنّ العمل الأدبي - كما يزعم جادامير- لا يقتحم العالم كحزمة من المعاني المنتهية أو المعلّبة سلفاً. بل يعتمد المعنى على الموقف التأريخي للمؤوِّل. وكان لـ(جادامير) تأثيره الكبير في نظريات التلقي وعلى وجه الخصوص في مشروع (ستانلي فيش)[3].

---

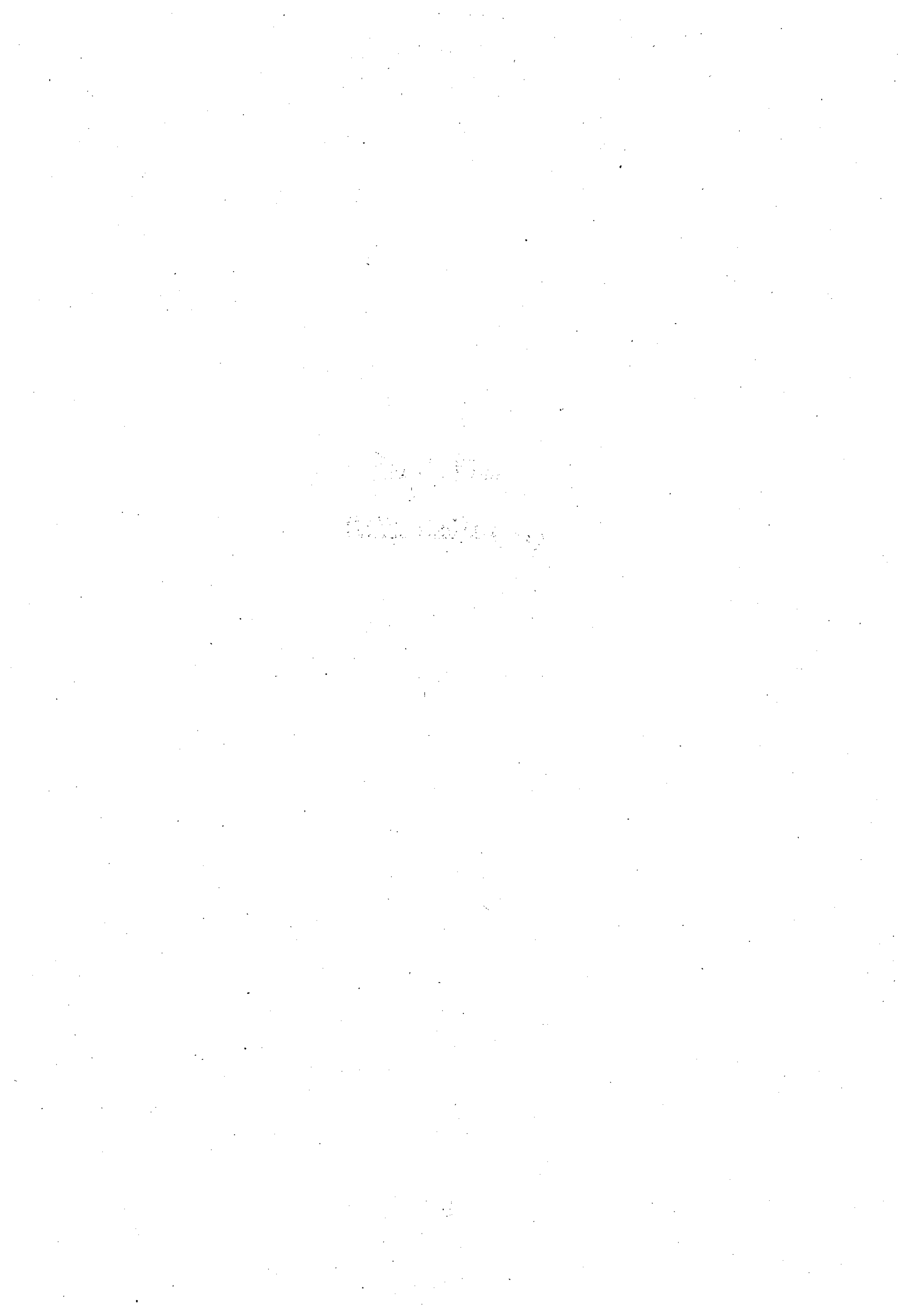
(1) ينظر هل يوجد نص في هذا الفصل؟: 440 – 441 و 52 - 53.

(2) مقدمة في النظرية الأدبية: 71 - 72.

(3) النظرية الأدبية المعاصرة: 163.

الفصل الثاني

النقد الظاهراتي



إنّ النقد الفينومينولجي محاولة لتطبيق الطريقة الفينومينولجية على الأعمال الأدبية. ومثلما علّق هوسرل التفسيرات السابقة للشيء، وركز على الشيء في حالته الحالية، ومن ثَمّ تجاهل السياق التأريخي والفعلي للعمل الأدبي، والمؤلف وظروف الإنتاج والقراءة، يهدف النقد الظاهراتي بدلاً من ذلك إلى قراءة ذاتية تامة للنص، دون التأثر بأيّ شيء خارج عن ذلك، من خلال جعل النص تجسيداً لشعور المؤلف، إذ يتم فهم كلّ سمات المؤلف الأسلوبية والدلالية على أنّها أجزاء عضوية لوحدة كاملة معقدة يوحّد بينهما عقل المؤلف. ولمعرفة هذا العقل لا يجوز الرجوع إلى أيّ شيء نعرفه عن المؤلف (سيرة الحياة ممنوعة)، ولكن يجب الرجوع إلى السمات الخاصة بشعوره والتي تفصح عن نفسها من خلال العمل نفسه[1]؛ إذ لا يدخل الناقد الظاهراتي إلى الأعمال الأدبية بفكرة مسبقة[2]، لأنّ الظاهراتية تسعى إلى الوصول إلى موضوعية ونزاهة تامتين لفهم عالم العمل الأدبي، ومن أجل الوصول إلى هذه الغاية تسعى إلى تطهير نفسها من ميولها، لتركز على عالم العمل الأدبي، وتعبّر ثانية عمّا تجده هنالك بأقصى الدقة وعدم التحيّز، فإذا تعامل مع قصيدة دينية –على سبيل المثال- فهي لا تكترث بإصدار أحكام قيمية على هذه النظرة، بل تحاول أن تظهر كيفية شعور الشاعر في تجربته تلك[3].

وقد أدّت هذه النظرة الذاتية بالظاهراتية أن تتطور وتتعمق في رؤيتها النقدية تجاه النصوص الإبداعية، إنّها ترى الأدب شكلاً من أشكال الوعي، وترى النقد بأنه عملية شفافة متبادلة بين وعيين: وعي المؤلف المبدع، ووعي الناقد المحلّل[4]. كما مهّدت الظاهراتية السبيل لإنجازات مرموقة في مجال النقد الأدبي، ومن أبرز هذه الإنجازات كتاب رومان إنجاردن: (العمل الفني الأدبي)، وكتاب مايكل دوفرين: (ظاهراتية التجربة الجمالية) سنة 1953 وغيرهما من الذين حللو العلاقة بين الوجود الإنساني بوصفه علماً والإبداع الأدبي بوصفه فنّاً، من خلال الوعي بكل منهما. ذلك أنّ الناقد الظاهراتي يرى في الوعي الإنساني علاقة مكثفة بين الذات

---

(1) مقدمة في النظرية الأدبية: 67.

(2) موسوعة النظريات الأدبية: 436.

(3) مقدمة في النظرية الأدبية: 68.

(4) المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية: 150.

والعالم، ونسيج متشابك من التجارب الشخصية والحياة المتكاملة. وإذا كانت الحياة في نظر فلاسفة الظاهراتية عبارة عن سلسلة أو شبكة من الظواهر القابلة للتحليل بغية الوصول إلى جوهرها، فإنّ الأعمال الأدبيّة في نظر النقاد الظاهراتيين عبارة عن ظواهر تصهر في بوتقتها جميع العناصر الواقعية والخيالية، بحيث تقدّم نوعاً من المعرفة الإنسانية لا يتأتى للعلوم والفنون الأخرى، كل على حدة، الإتيان بها، ويبدو أنّ المفكرين والنقاد الظاهريين قد وجدوا بغيتهم في الأدب الذي جسد لهم الظواهر التي تكشف معرفتهم بالمجتمع والحياة والكون، ومن هنا كانت الضرورة الجمالية والوظيفية التي يتمتع بها الأدب في ظل الظاهراتية[1].

ولكي تحقق الدراسة غايتها النقدية، نقوم بقراءة قصيدة (جذر السوسن) لأدونيس على ضوء أسس المنهج الظاهراتي ومنطلقاته، إذ يحاول الباحث سبر أغوار القصيدة من خلال آليات هذا المنهج، ومن أجل ذلك قُسم الفصل إلى مبحثين، هما وعي الذات ووعي الموضوع.

ويعود سبب اختيارنا لقصيدة (جذر السوسن) إلى كونها من أحدث قصائد أدونيس، وهي وليدة تجربة حية تتمثل في زيارة الشاعر إلى إقليم كوردستان، في 14/ نيسان/2009، إذ زار مدينتي أربيل والسليمانية، كما ذهب إلى مدينة حلبجة، وزار فيها مقبرة الشهداء، فرأى بأمّ عينيه تلك المأساة التي تعرضت لها المدينة المنكوبة.

يحاول البحث أن يستبطن القصيدة – النص، ويكشف متنها، ومساراتها، ويتغلغل في بنيتها الجمالية من خلال قراءة ظاهراتية وجدها الباحث الأنسب، والأليق بهذا النص الذي هو في الأساس مخاض تجربة معاشة.

أولاً: وعي الذات

للوعي الذاتي في فلسفة الظاهراتية أهمية مركزية، لأنه يمثل لحظة اكتمال وانتهاء، وقد جعله هوسرل دعوة لبناء حضارة جديدة تتخطى الحضارة الأوروبية نفسها[2]، لأنَّ الفكر الإنساني – كما رأت الظاهراتية – قد وصل في مطلع القرن

(1) موسوعة النظريات الأدبية: 43 و 436.

(2) ينظر مفهوم السلب عند هيجل: 27.

العشرين إلى طريقٍ مسدود، بسبب تجاهل العلوم دور الذات المدركة، وتجاهل تأثيرها في معرفتنا بالعالم، دون أن يؤدِّي هذا إلى الانهماك في الدراسات النفسية التي تؤدّي إلى درجة من الذاتية غير مرغوب فيها. ومن ثمَّ أراد هوسرل أن يوازن بين الفكر والعالم عن طريق وصف البنى العليا للوعي الإنساني، ولذلك ألح أن تكون الظاهراتية علماً للوعي تصف عمليات التأثير المتبادل بين الذات والعالم(1).

وانطلاقاً من مركزية الوعي، ودوره الخلّاق في الوجود تعمد ظاهراتية هوسرل إلى خلق «توازن دقيق بين مثالية كانط التي ترفض فشلها النهائي في معرفة الأشياء الموجودة خارج العقل، وبين تجريبية العلم التي تجاهلت دور الذات المدركة في معرفة العالم أو إدراكه. في ضوء ذلك التوازن الذي ينادي به هوسرل يطوِّر بعض تلامذته مثل رومان إنجاردن، فكراً مماثلاً عند حديثهم عن طبيعة الأدب، فهم يرفضون النظر إلى النص الأدبي باعتباره شيئاً مثالياً صرفاً أو كياناً مادياً خالصاً، ويقترحون بديلاً ينظر إلى العمل الأولي باعتباره شيئاً أو موضوعاً مقصوداً، أي يدرك في وعي، ويتكوّن داخل الوعي أثناء عملية القراءة»(2).

يرتبط الوعي ارتباطاً وثيقاً بالذات، فالذات هي الأساس لكلّ تجربة، لأنَّ الأمر لا يتعلق بشيء خارج عن الذات، وإنّما يتعلق بها وحدها، وتكشف النظرة الأولية إلى الذات عن تمييز واختلاف بين التعيينات المختلفة والمباشرة للشعور(3). وهذا ما يجعل الذات الفاعلة ذاتاً مدركة، ويشير مفهوم الذات المدركة إلى الطريقة التي يدرك الفرد بها نفسه على حقيقتها، وواقعها وليس كما يرغبها، وتتشكل إدراكات الفرد هذه من خلال تفاعله مع بيئته. وتعدّ البيئة والمزايا الجسمية والعقلية والعلاقات الهادفة مع الآخرين فضلاً عن الخبرات الشخصية والاجتماعية محدِّدات أساسية لتشكيل الذات(4). من هنا تمحورت الظاهراتية على فكرةٍ أساسية هي أنَّ الذات الفاعلة شفافة يستطيع الوعي بها أن يسبر غور معناها وأنّ الحدس طريق آمن للمعرفة(5).

---

(1) المرايا المحدبة: 151.

(2) م. ن: 151.

(3) المنهج الجدلي عند هيجل: 86.

(4) علم النفس الاجتماعي، جودة بني جابر: 116.

(5) صراع التأويلات: 31.

يلعب تحليل الإدراك لدى هوسرل دوراً بالغ الدلالة، لطبيعة الذات التي لا تبقى على شكلٍ ثابت، ولا تحافظ على نمط معيّن، فالذات ليست شيئاً جاهزاً معداً من ذي قبل، ولهذا فقد يكون من الصعب أن نقول عن الذات إنَّها (موجودة) أو إنها (وجود) ما دامت هذه الذات في صميمها عبارة عن حركة انتقال مما كانت عليه، إلى ماستكون عليه. وهذا ما عبّر عنه بعض الباحثين قائلين: إنَّ الذات لهي مقدرة على الوجود أكثر ممّا هي وجود[1].

يتّسم النص (جذر السوسن) بقدرة حركية استوعبت مفاهيم متنوعة ورؤى متعددة، وتتجلّى هذه الحركية لدى الذات المدركة وتتمثّل داخل القصيدة في حرية الحركة وانعدام الحدود، والتجوال عبر أمكنة مفتوحة، وأزمنة لا تتقيد بالترتيب المنطقي (الكرنولوجي)، وإنما الرهان على تداعيات الوعي والإدراك، وهذا ما جعل النص يجمع بين أزمنة متباعدة، وأمكنة متنوعة، في سياق إدراكي واحد، دون الإتيان بأدوات ربط تصل الأول بالآخر:[2]

عينكاوا

أزمنةٌ أنظمةٌ شعوبٌ تاريخ أوراق
إباداتٌ جيوشٌ أنهارُ حكمةً مضايق
برازخ أمثالٌ مواعظ رسومٌ تماثيلُ
هياكل قبابٌ مزايا صروح شواهد
جراحٌ جسورٌ ملحٌ — دمٌ

غرفُ قتلٍ تتنقّل بين شرايين التاريخ
كهوفٌ سُمّيت كواكبَ

مزامير حدودٌ هِجراتٌ طرقٌ
مدائن منابر خطب أسوارٌ ذاكرة

---

(1) مشكلة الحياة، د. زكريا إبراهيم: 187 – 188.
(2) قصيدة جذر السوسن، المنشورة في جريدة بدرخان الأسبوعية الصادرة باللغة الكوردية في مدينة السليمانية، ع119، في 2009/6/8: 15.

وما ذلك الأفق الذي يعرجُ

كأنه لا يزال يتنفّس السراب؟

- هذا كلّه

أجزاء وفواصلُ من مقدّمات

عليكَ أن تتذكّرها فيما تتقدّمٌ نحو عينكاوا.

جمع النص الشعري بين التأريخ والأمكنة، أي الزمان والمكان، من خلال عملية التذكر التي تنطوي على فاعلية الذات المدرِكة، ومن خلال صيغة الجمع، إذ لهذه الصيغة دور طاغٍ للدلالة على التوسع الامتداد. وعمومية أسماء الأمكنة تُدخل حدود الأماكن في حدود التأريخ الموغلة. وقد سهَّل هذه الحركية أكثر انعدام حروف العطف التي يطلق عليها النحاة أيضاً حروف النسق لأنها تنسق تراكيب الجمل والكلام وتنظمانهما(*)، كما أضفى هذا الانعدام انسيابية أكبر على التنقلات بين أزمنة وأنظمة ومفاهيم، لا توجد بينها رابطة سوى الرابطة الشعورية الخالصة للذات المدرِكة، في لحظة تسامٍ وإدراكٍ بالغين، ربط الشعور بالخبرة الجمالية مباشرةً، دون وجود وسائط تحول دون تحقيق هذا التواصل. وقد قامت الذات المدرِكة بالتخلص من الأحكام السابقة، عن طريق استبعاد كل الأمور المفسدة لصفاء الرؤية ومن ثم الالتجاء إلى التأمل المباشر، من أجل العودة إلى كينونتها الإنسانية، بعيداً عن الإسقاطات السابقة[1] ومن هنا تأتي أهمية هذه التغطية الكلية لأزمنة وأمكنة متعددة متفرقة، أراد النص أن يرصد من خلالها الكينونة الإنسانية، ووصف تلك الكينونة كما هي.

(*) تؤدي الواو وهي من حروف العطف أو النسق وظيفة الجمع، فتجمع بين الأشياء لوجود علاقات بينها، فكما يقول الجرجاني: «لا نقول (زيدٌ قائم) و(عمرو قاعد)، حتى يكون عمرو بسبب من زيدٍ، وحتى يكونا كالنظيرين أو الشريكين، وبحيث إذا عرف السامع حال الأول عناه أن يعرف حال الثاني..» دلائل الإعجاز، الإمام عبدالقاهر الجرجاني: 224. وينظر معاني النحو، د. فاضل صالح السامرائي: 3/210-221.

(1) إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر: 57. وينظر التبئير الفلسفي في الرواية – مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، د. شاهو سعيد :101.

وهذه الإنسيابية والحرية في الحركة التي امتاز بها هذا الاستهلال، مكّنت النص من أن يجمع بسهولةٍ ورشاقة بين الزمان والمكان، والحركة والسكون، والثابت والمتحول، والتأريخ والوجود والكون والفن:[1]

تلك اللحظة،

دخل التاريخ في الشاي دخل في ماء الطبيعة،

بعد أن كان قد دخل في ماء الحبّ

تلك اللحظة،

كان التاريخ يتمرّد على عباءة القبيلة،

ويحاول أن يصير بيتاً عالياً في مدينة الكون

تلك اللحظة،

عقد التاريخ حلفه مع الفنّ،

وأخذ يبتكر الأجنحة

تجسدت الحركة الزمنية في النص من خلال بعدين متكاملين ومتضادين في آنٍ واحد، وهما اللحظة والتأريخ. يتمثل التكامل في أنَّ اللحظة جزء من جزئيات الساعة، والساعة مكوّن من مكونات الوقت، ومن خلال تتابعات الوقت يتشكل الزمن والتأريخ. أما البعد الضدّي فيتجسد من خلال المتناهي في الصغر في مقابل المتناهي في الكبر. إذ اللحظة جزء صغير من أجزاء الوقت، والتأريخ فضاء يمتد إلى الوراء ليجمع الجزئيات والكليات في وحدة كبيرة واحدة. وتأتي أهمية هذا البعد الزمني وهذا التركيز على اللحظة في النص من حقيقة مفادها أنَّ حقيقة الزمن تكمن في اللحظة والديمومة التي هي مجموعة من اللحظات. فالزمن هو واقع محصور في اللحظة ومعلق بين عدمين، الماضي والمستقبل[2]. ويعود هذا الاهتمام والتركيز على الجانب الزمني في النص إلى محورية الزمن في وعي الذات المدركة،

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) حدس اللحظة، غاستون باشلار، ت: رضا عزوز وعبد السلام زمزم: 6 و19.

إذ يعدّ الزمن مفهوماً أساسياً للوجود الإنساني كما يراه الفرد ذاته، لا كما يسجله العالم الطبيعي أو المؤرخ ... والأدب من خلال وجهة النظر هذه كان دائماً وجودياً، لأنَّه لم يعالج سوى نواحي الزمن تلك التي عدّت ذات مغزى في حياة الكائنات الإنسانية(1).

ولم تقتصر أهمية الزمن على هذا البعد الوجودي، وإنَّما ألقى بظلاله على البعد المكاني أيضاً، إذ برز المكان، وتجلَّت وظيفته داخل النص من خلال تحولات التأريخ الذي حاول التمرد على الواقع الاجتماعي المعاش، ليرتمي في أحضان المكان، في بعد من أبعاده (بيتاً): (2)

تلك اللحظة،

كان التاريخ يتمرّد على عباءة القبيلة،

ويحاول أن يصير بيتاً عالياً في مدينة الكون

ولكن هذا البيت، ليس ككل البيوت، فهو بيتٌ عصيٌ على التحديد لا يخضع، لأنَّه ليس له وجود محدَّد، ولا خارطة محددة، فهو مثل التأريخ، بل أكبر منه بكثير، إنّه بُعْدٌ لا يتسع له حتى مصطلح المتناهي في الكبر.

وتتجلى حركية الذات الواعية أكثر في التحولات الزمنية والمكانية التي جاءت في أنساقٍ شعرية يتداخل فيها البعدان، ويبتعدان، فيتحول الأول للثاني حضناً، والثاني للأول أمّاً، وتجد الذات نفسها قد التحمت بهما، فأصبحت تتحوَّل من الشيخوخة إلى الطفولة تبعاً للتحولات الزمكانية: (3)

الجبلُ الشّيخ في السُليمانيّة يلبس عباءةً من الظلّ والضّوء ويلوّح للفرات.

أنظر إليه في ماء يتدفّق من جرار غيمٍ

---

(1) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت: أسعد رزوق: 34 – 35..

(2) جذر السوسن: 15.

(3) جذر السوسن: 41.

ينزلق فوقه على سلالم من حبالٍ بيضاء.

أنظر إليه وأقرأ ذروات الأفق.

إن كنتَ صديقاً، فسوف يسبقُكَ منادياً: يا أخي

هوذا يربّتُ على كَتِفَيّ أرضٍ تنبسطُ أمامي،

وكلّ مكانٍ فيها عُرسٌ للجسد.

قلتُ له: أحبّ شيخوختي، غيرَ أنّني أشتهي الآن أن أعود طفلاً،

أتعلّم كيف ألعب حقّاً مع الثلج والغيم

إنَّ الوعي بالزمن وبالعمر، يتجدّد لدى الذات المدركة عند ملاقاة المكان/ الجبل، إنّه الذي بعث لديه حب الحياة من جديد، فكأن الماء المتدفق من ينابيع الوديان، والثلج الزاهي في قمم الجبال هو الذي سقى الروح من جديد، وجعل الشاعر ينظر إلى الحياة والوجود والزمن من منظور جديد. فأصبح يمتلك زمناً - ليلاً مغايراً مع الزمني الطبيعي:[1]

كان لي داخل الليل في السليمانية وإربيلَ ليلٌ آخر،

ليلٌ كان يسبقني

دائماً.

يقفز من سريري ويخرج من النافذة

لكي يُمسكَ بزنّار الشمس،

وهي تنهض من سريرها.

كان لي ضوءُ قمَرٍ خفيّ

يتيح لي أن أقرأ ما كان يكتبه النيلوفر في بحيرةِ

الظنِّ، وأن أقرأ كلّ شيء حتّى تجاعيد العشب

---

(1) جذر السوسن: 15.

إنَّ الوعي في النص متعلق بتحولات الزمن والمكان، فالبعد الزمكاني (الليل، في السليمانية وأربيل) هو الذي شكَّل الوعي في النص، فصاغه، ومكَّنه من التغلغل في أسرار الأشياء:

كان لي ضوءُ قمَرٍ خفيّ

يتيح لي أن أقرأ ما كان يكتبه النيلوفر في بحيرةِ

الظنِّ، وأن أقرأ كلّ شيء حتّى تجاعيد العشب

وكما أسهمت تحوّلات الزمان والمكان في تشكيل الوعي وتعميقه، فإنَّ الوعي بدوره أثّر في البعدين، وجعلهما ينطلقان في النص من منطلقات واعية مدرِكة، فالليل أصبح كائناً يسبق وعي الشاعر- الذات المدرِكة، وهو يقفز، ويخرج من النافذة، باحثاً عن النور والجمال والإشراق، ويلبس الجبل عباءة، ويلوّح للفرات، ويشعر المقهى أنه أكبر من حجمه ومن مساحته على أرض الواقع:[1]

يقول المقهى:

«أنا المدينة الباحثة عن نفسها أبداً،

وأنا فيها اللغة التي تلهو، لكي لا تلغو»

إذ تحول الجزء (المقهى) إلى الكل (المدينة)، الكلّ الواعي الباحث عن نفسه، وتعمق الوعي من خلال اللغة، فإذا كان المقهى يجسد لغة المدينة، فإنَّ اللغة هي الملمح الأكبر للوجود الإنساني، لأنها العنصر الأساس في التواصل، وهي التي تصوغ المفاهيم والأفكار، وهي في الوقت نفسه أفعال ينطلق منها الوعي الإنساني[2]، فكلُّ فهمٍ يعبر «عن نفسه أولاً ودائماً في اللغة»[3].

ومن سمات الوعي، للذات المدركة في النص، التعمق في (الزمن – التأريخ) والجمع من خلاله بين السبات والانطلاق، الركود والحيوية، الانتهاء والابتداء، فهو

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) صراع التأويلات: 42.

(3) الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور: 12.

يتجلى في صورة رجلٍ نائمٍ لا يستيقظ، وفي صورة امرأةٍ آسرةٍ تمسك بتلابيب الفجر، دون أن تسمح له بالمرور[1]:

هل التاريخ رجلٌ نائم، لم يمت،

غير أنه لم يعد قادراً أن يستيقظ؟

أم هو امرأةٌ آسرةٌ،

لم يعد يعرف الفجرُ نفسُه أن يتحرّر من أسرها؟

إذ يمتزج العقل بالخيال، والواقع بالحلم، والأرض بالسماء، والطبيعة بالأرض، والفرع بأصله، والحاضر بالماضي[2]:

هكذا كنت أتذكّر كيف كانت تمتزج الطبيعة والأرض،

الأمّ والسماء نفسها

بلغةٍ أمّ تتمرّد بها الأنوثة على ضلع آدمَ

لكي تتساوى بآدمَ نفسه،

ولكي تدعو من جديدٍ نوحاً

من أجل أن يعيدَ النظر في هندسة فُلْكِه،

وفي وحْلِ طوفانه

وكانت الكلمات الأولى

التي تخرج من شفاه الأشجار والينابيع تتسلّق

الجبالَ لكي تتنشّقَ الهواءَ الأوّل قبل وصولها إليّ

وكان للبشر الذين التقيتهم

وجوهٌ يمتزج بعضها بضوءٍ كأنّه الدّمع،

ويمتزج بعضها بشررٍ كأنه

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) جذر السوسن: 15.

يتطاير من جمر التاريخ

وكان يُخَيَّل إليّ أنّ ثمّة صوتاً يسألني:

أنتَ، أيّها المترحّلُ، العارفُ لؤلؤَ المسافات،

أنت أيّها العابر الذي يستمسك بعروة الرّيح،

قلْ لي من أين جِئتَ، ومن تكون؟

فتبقى الحركة متواصلةً، دون أن تُشرف على التوقف، لأنَّ السؤال باقٍ، والمجهولُ غير معلوم. إلاّ أنَّ اتجاه الحركة يتحوّل من حركةٍ أفقية نحو المسافات والأزمنة، إلى حركة عمودية تجعل الذات المدرِكة تتعمق في أغوار نفسها، دون أن تفقد وعيها بترابطاتها مع المكان: (1).

من أين لك القدرة المتواصلة على الكتابة

في واقع يلتهم القدرة حتى على التخيّل؟

- أكتب كما لو أنني أمحو عتَباتٍ، وأقتلع أبواباً.

نعرف أنك تنفر من المكان في هذا الواقع

كيف تسوّغ مأواك فيه؟

- أقيم فيه كأنّي الصاعقة التي ترجّه أبداً.

قل لنا إذاً أين يطوف عقلك؟

- في الأطراف القصوى، في لُجَج ما يختمر ويتكوّن،

بعيداً عمّا يسود ويهيمن

فهذا الحوار الفكري، وهذا التغلغل الداخلي يعكس تجذر الوعي في المكان، فالوعي الكتابي شبيهٌ لدى الذات المدرِكة بمحوِ عتباتٍ، وقلعِ أبواب، لأنَّ هذين العنصرين المكانيين هما مفتاح الدخول والخروج، والانفتاح والانغلاق، والحركة

---

(1) جذر السوسن: 15.

والسكون، لذلك تقتلعهما حتى تكون الإقامة لا إقامة، لأنّها كالصاعقة التي ترجّه أبداً، فلا تتحملها الأبواب والعتبات. وإذا كانت الإقامة المرتبطة بالجسد تمتاز بهذه التنقلات والتحولات السريعة، فإنَّ حركة الخيال أكثر تحرراً لأنّها تطوف في أطراف؛ في لججٍ بعيداً عمّا يسود ويهيمن:[1]

هكذا يُخَيَّل إليّ الآن،

كأنني أتحوّل إلى جبلٍ تارةً، وتارةً إلى بحيرة

وفيما يبكي صفصافُ الذاكرة حول الأنقاض،

تهدر حولي، في كلّ مكان،

مياهُ الولادات

يحتلُّ الفضاء المكاني مساحة كبيرة في رؤيا الذات المدرِكة تجاه الواقع المعاش، لأنَّ الفضاء المكاني هو البعد الذي ينصهر، والبعد الذي ينشطر، والبعد الذي يستوعب المتناقضات:[2]

في الإنسان سرٌّ فريد هو أنه أبعد من حدود جسمه،

وأعلى مما ينجبل منه هذا الجسم، خلافاً للشيء المحدود

بما هو، وضمن ما هو. بهذا السرّ يصنع الإنسان نفسه،

ويصنع الحضارة، ويغيّر العالم

إن كانت له كواكب ومدارات،

فلأنها تنحدر من سلالة جراحه

لفرحه عبقريةٌ خاصّة

لا تبتكر، غالباً، إلاّ الحزن

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) جذر السوسن: 15.

البيت يتهدّم .

يحاول غباره أن ينجوَ

طائراً على جناحَي فراشة

الحلم في الشعر ماءٌ

وفي الفكر وردةٌ

يصعد على سلّم الرّؤيا محفوفاً بالعتمة،

ويهبط مغموراً بالضوء.

باب اللاشيء

مفتوحٌ دائماً على كلّ شيء.

إنَّ الوعي الذاتي في النص منطوٍ على أبعادٍ متناقضة اتسع لها المكان، فأصبحَ المسرح والمظهر والمجسّد لها، سرّ الإنسان يظهر في تخطيه لحدود جسمه. وصعود الفكر الذي هو عملية تحدث في المكان، يتلوه هبوط. وأصبح للاشيء وجود يتحقق في الباب، الذي يبقى مفتوحاً دائماً على كلِّ شيء. والذاكرة تحتاج إلى فضاء مكاني مفتوح لكي تتواصل، فأصبحت كتاباً مفتوحاً، اقرأهُ إنْ كنت فرِحاً، وأغلقه إن كنت حزيناً، فحالة الفرح مرهونة بفتحه، وحالة الحزن مرهونة بإغلاقه، والانغلاق والانفتاح هما في الأساس مظهران مكانيان. ولهذا جمع الخطاب الشعري في نهاية المقطع بين الأقفال والمفاتيح: [1].

الذاكرة كتابٌ مفتوح،

إقرأه إن كنت فرِحاً

وأغلِقْه إن كنت حزيناً.

قال لأقفاله: أنت المحيطات،

وقال لأمواجها : خذي المفاتيح.

---

(1) جذر السوسن: 15.

ويكفي للاستشهاد بمحورية المكان، وأهميته البالغة في تشكيل معالم الوعي، ورسم ملامح الإدراك، أنَّ النص بدأ بالمكان- بالجبل: [1]

الجبلُ الشَّيخ في السُليمانيّة يلبس عباءةً من الظلّ والضّوء ويلوّح للفرات.

واختتم بالمكان - الجبل، على الرغم من اختلاف مستويات التحول والتجليات داخل النص: [2]

هكذا يُخَيَّل إليّ الآن،
كأنني أتحوّل إلى جبلٍ تارةً، وتارةً إلى بحيرة
وفيما يبكي صفصافُ الذاكرة حول الأنقاض،
تهدر حولي، في كلّ مكان،
مياهُ الولادات

ففي هذا النص القصير، هناك سيطرة واضحة للمفردات المكانية: جبل، بحيرة، صفصاف ، كلّ مكان، مياه.

ثانياً: وعي الموضوع

يرتبط الوعي في الظاهراتية ارتباطاً وثيقاً بمفهوم القصدية، الذي استعاره هوسرل من أستاذه (فرانز برنتاند)، وهو يشير بوساطته إلى الخاصية النوعية التي تمتاز بها الظاهرات النفسية، خلافاً للظاهرات الفيزيائية، أي باعتبارها موجّها إلى شيء ما. وقد وسّع هوسرل هذا المفهوم، فأصبحت قصدية الوعي لديه تشير إلى العلاقة المتبادلة الثابتة بين أفعال الوعي مثل: (أدرك، أتذكر، أحب). وهي أفعال ترتبط بموضوع (فعل) بعينه، كالقصد، والتوجّه إليه.

إنَّ الموضوع المقصود هو حصيلة تأليف، وفيه تترابط أفعال القصد المختلفة في وحدة الوعي بالموضوع. والموضوع القصدي ليس الموضوع في كينونته الحقة

---

(1) جذر السوسن: 14.

(2) جذر السوسن: 15.

بذاتها، بل هو الموضوع كما يتم استيعابه قصديا عبر وظيفة أحاسيس أفعال الوعي[1] التي تقتضي التصنيف، والتقسيم، لأنّ الوعي في أساسه «مظهر معيّن لكل سلوك بشري يستتبع تقسيم العمل»[2].

إنّ مفهوم الموضوع في النص الشعري يعدّ صورة فكرية مجردة، وهو ينتمي في الشعر إلى الدعامة التي تستند إليها فكرة القصيدة، كما أنّه حقيقة عامة تفسّر نفسها خلال لغة خبرة الشاعر، وفي كل الأحوال فإنّه يصبح جزءاً، لا يتجزأ من تصور التجربة ككل[3]. إذ إنّ النصوص تعبيرات حياتية ثبتتها الكتابة، وإنّ الوعي والإدراك ينصبّان على الذات المندمجة بالعالم، وعلى الموضوع المدرَك[4]، فالتفكير في حقيقته لا بدّ أن يكون تفكيراً في شيء ما، وكذلك الشعور لا بدّ أن يكون شعوراً بشيء ما، ولا يوجد في الحقيقة تفكير مجرّد أو شعور خالص. إنّ الخاصية الأساسية للشعور هو الاتجاه دائماً نحو إدراك الأشياء الموجهة له، والشعور بالشيء هو التضايف المتواصل بين أفعال القصد بالمعنى الأوسع والموضوع المقصود، لأنّ عملية الوعي وليدة الإدراك، وإنّ الإدراك الإنساني الخالص غير موجود بذاته، فلا بدّ أنْ يتجه نحو الأشياء ليلتحم بها ويدركها، وهذه الأشياء تتمثل لدى هوسرل في حقائق كليّة وماهيات عامة[5]. والحياة هي المسرح لهذه الحقائق الكلية والماهيات العامة. ويلعب الفهم دوراً بالغ الأهمية في هذا المسار، إذ ترتبط الحياة وكيفية النظر اليها بعملية الفهم، فإذا كانت الحياة – كما يذهب إلى ذلك بول ريكور – غير دالة في أصلها فإنّ الفهم سيكون غير ممكن أبداً. وإذا كان الفهم متعلقاً بالوعي، فإنّ الوعي مرتبط بالموضوع أو بالشيء الذي يتجه الوعي إليه، هذا التوجه الذي تسميه الظاهراتية بعلاقات الحياة القصدية[6].

(1) أطلس dtv الفلسفة: 195 – 196.
(2) الوعي القائم والوعي الممكن، لوسيان غولدمان، ت: محمد برادة، ضمن كتاب: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون: 33.
(3) ينظر نظرية المصطلح النقدي، د.عزت محمد جات: 164– 166.
(4) صراع التأويلات: 43. والتبئير الفلسفي: 80–81.
(5) الفينومينولوجيا عند هوسرل: 34–35 .
(6) صراع التأويلات: 36 – 38 .

تستوعب قصيدة (جذر السوسن) عدّة حقائق كلية، وماهيات عامة، ومن خلال التأمل في مستويات النص، يمكن تلخيص هذه الحقائق والماهيات داخل النص، وتكثيفها في حقيقة أساسية واحدة هي الحياة بأبعادها التي امتدت في النص، وغطت الموت إذ جعل النص منها منظوراً أو زاوية نظر، بنى عليها الشاعر رؤيته، كون الحياة ليست لغزاً، وإنما هي واقعة معاشة، أو حقيقة تجريبية، تتعلق بعملية تحقيق الإنسان لذاته، فالإنسان يكتشف في كل لحظة من لحظات حياته سراً من أسرار الحياة. ولا تقتصر الحياة على كونها مجرّد تجربة شخصية عامرة بالشحنات الوجدانية، بل هي أيضاً (ماهية) كلية اقترنت بوجود الكائن الإنساني الذي لم يستطع أن يحيا دون أن يتساءل عن سرٍّ وجوده ومعنى حياته[1].

تناول النص الحياة من خلال عدة مواضيع شكلت معظمها عناوين النص، بدءاً بالعنوان الرئيس (جذر السوسن) ومروراً بالعنوان الفرعي الأول[*] (بيرة مَكرون)[*] والعنوان الفرعي الثاني (عمري خاور)[*] والعنوان الفرعي الثالث (الأمن الأحمر)[*]، والعنوان الفرعي الرابع (ملكندي)[*]، والعنوان الفرعي الخامس

---

(1) مشكلة الحياة، د.زكريا إبراهيم: 9-10.

(*) يرى (لوي هيوك) أبرز المتخصصين في العنوانيات، وصاحب كتاب (سمة العنوان) أنّ العنوان الأصلي هو كلّ ما يأتي في الجزء الأول قبل الفاصلة ويسمّيه (zadig) أمّا الذي يأتي بعده فهو العنوان الفرعي (sous- titer). ينظر عتبات - جيرار جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق ولعابد: 67.

(*) (بيرَ مَكرون) جبل يقع ضمن حدود محافظة السليمانية، ويعد الجبل جزءاً من سلاسل جبال كردستان التي تصل ما بين جبل طوروس والألب من الشمال الغربي، وجبال زاكروس وهيمالايا في الجنوب الشرقي. ينظر: جيومورفولوجية منطقة (بيرَ مَكرون)، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة الأسكندرية، من قبل الطالب عطا حمة غريب: 1.

(*) عمري خاور هو أحد شهداء القصف الكيميائي الواقع على مدينة حلبجة، استشهد حين همّ بالخروج من منزله يوم القصف، وسقط شهيداً وهو يحتضن طفله الرضيع، وأصبحت صورته رمزاً لشهداء حلبجة، وشاهداً على بشاعة الجريمة التي ارتكبت بحق هذه المدينة المفجوعة، إذ تظهر الصورة الشهيد خاور وهو ممتد عند عتبة داره. وقد أبيدت عائلته جميعاً ولم ينج فرد من أفرادها فقد استشهد عمر وزوجته وبناته الثمان، وولديه. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، المتاحة عبر الشبكة العالمية كوكول.

(*) إنّ (الأمن الأحمر) كان مبنى لجهاز الأمن القمعي للنظام السابق بمدينة السليمانية، وسمّي بـ «الأمن الأحمر» بسبب لون المبنى المطلي بالأحمر، وبسبب عمليات التصفية الجسدية

(مقهى الشعب)(*)، والعنوان الفرعي السادس (عينكاوا)(*) وانتهاءً بالعنوان الفرعي السابع (أنوثة). ونجد أنّ العناوين التي تحمل معاني الحياة، وتعبر عنها، هي الغالبة على أجواء النص، لأنّ النص قد تشكّل من عشرة عناوين فرعية، يدلّ معظمها على الحياة، ومفاهيمها، وقد شكلّت هذه العناوين الفرعية مع العنوان الرئيس أهمّ محاور القصيدة، ويعود السر في ذلك إلى أنّ العنوان مفتاح إجرائي يمكّن المتلقي من الولوج إلى عالم النص، وكشف أسراره. وقد عدّته المناهج ما بعد النصية كالسيميائية نصّاً صغيراً يؤدّي وظائف شكلية ودلالية وجمالية تنبثق عنه دلالات تمتدّ إلى مفاصل النص(1). وهو حسب (لوي هوك) يلقي بظلاله على عملية الفهم، ويمتلك موقعاً خاصاً يسترشد المتلقي به لفهم النص، كونه «مجموعة العلاقات اللسانية، من كلمات، وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس نص لتدلّ عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي، ولتجذب جمهوره المستهدف»(2).

جاءت العناوين الفرعية في النص كشارح ومفسر للعنوان الرئيس (جذر السوسن)، لهذا نجد معظمها عناوين مكانية(*) لارتباط (الزهرة — السوسن)

والتعذيب التي تعرض لها أهالي السليمانية خلال تلك الحقبة. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، المتاحة عبر الشبكة العالمية كوكول.

(*) محلة ملكندي هي نواة مدينة السليمانية التي اصبحت عاصمة للحكم الكوردي ثلاث مرات وتتوغل جذورها في عمق تأريخ المدينة، وهي تأتي في طليعة مسيرة البناء والعمران منذ تأسيس المدينة على يد البابانيين. ينظر ويكيبيديا الموسوعة الحرة، المتاحة عبر الشبكة العالمية كوكول.

(*) يقع مقهى الشعب وسط مدينة السليمانية. تأسس عام 1950 واتخذه المثقفون الكورد منذ ذلك التأريخ ملتقى فسيحاً لهم، وداخل المقهى يجد الزائر صور الشعراء والكتاب الكورد التي تزين جدرانه، ويمتلك المقهى مكتبة جيدة. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، المتاحة عبر الشبكة العالمية كوكول.

(*) عينكاوا أو عنكاوة ناحية تابعة لمركز قضاء أربيل، وهي تمثل الجزء الشمالي للقضاء التابع لمحافظة أربيل، تقطنها غالبية مسيحية مع قلة قليلة من الكورد. ينظر: لمحة عن عينكاوة — ماضيها وحاضرها، حنا عبدالأحد روفو: 16.

(1) بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل: 303 .

(2) عتبات — جيرار جينيت من النص إلى المناص: 67 .

(*) إنّ الضروري والجوهري لنظام العنونة بحسب (جينيت) هو العنوان الرئيس (الأصلي)، وهذا يدخل ضمن الوظيفة الأولى والثانية للعنوان التي جعلها جينيت ثلاثاً وهي وظيفة

بعلاقة حياتية ووجودية بالأرض- المكان، فضلاً عن دلالات الثبات والتغلغل في أعماق الأرض، كما أنَّ جميعها عناوين اسمية – مثلها مثل العنوان الرئيس – والاسم يدل على الثبات والاستقرار والديمومة[1]، وهذا بحد ذاته تعميق آخر لمحورية المكان الذي يعدّ بعداً ثابتاً مستقراً، بخلاف البعد الزمني المتحرك المتحول. وهذا الأمر يقودنا إلى ربط المكان بعملية الوعي والوجود الإنساني، لأنّ «الوعي هو دائماً وعي بالشيء، ليس طليقاً متحرراً، ويبدأ من موقعنا في العالم... معرفتنا عن الأماكن ليست مستقلة عن كيفية شروعنا في الحصول عليها»[2]، من هنا يذهب (هيديجر) إلى القول أنّ الفاعل البشري يصبح فقط قادراً على التفكير والفعل، من خلال كينونته في العالم، أو بتعبير سارتر، يأتي الوجود قبل الجوهر إذ إنّنا لا نستطيع أن نفكر في البشر من دون التفكير فيهم بوصفهم جزءاً لا يتجزّأ من العالم[3].

امتدت فاعلية التجذر المكاني لجذر السوسن على بنية النص، ورؤية القصيدة للحياة. ويتكون العنوان الرئيس من كلمتين، كلمة (جذر) المضافة إلى (السوسن) وتشير دلالات كلمة الجذر إلى الأصل كجذر الشجرة ونحوها[4]، وإلى البقاء وعدم الفناء والتمسك بالحياة، فإذا كان الأصل سليماً حياً، فإنَّ الشجرة تبقى راسخة حية تنبض بالحياة.

أما السوسن(*) فهي زهرة تحمل دلالات جمال الطبيعة الخلابة، والتنوع، والزهو، وإضافة الجذر إليها، جعل العنوان يحمل دلالات البقاء وعدم الفناء

التعيين وتحديد المضمون، وإغراء الجمهور. ويسمّي جينيت هذه العملية أي امتداد فاعلية العنوان إلى بقية العناوين الفرعية بـ(وظيفة المطابقة) indenifiction التي يتم التطابق فيها بين العناوين والنصوص. ينظر عتبات: 74 – 78.

(1) في النحو العربي قواعد وتطبيق، د. مهدي المخزومي: 86 .

(2) الجغرافيا الثقافية: 149.

(3) م.ن: 148–149 .

(4) لسان العرب: 218/2 .

(*) زهرة السوسن نبات بصلي مزهر، وهو نوع معمّر شتوي، تشكل أزهاره قوس قزح بنفسجية أو بيضاء اللون ذات رائحة خفيفة تبقى متفتحة لفترة متوسطة على النبات الأم. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، المتاحة عبر الشبكة العالمية كوكول.

والانتهاء، لأن هذا النبت الناعم سيبقى ويدوم لأن له جذوراً تغلغلت إلى أعماق الأرض فضمنت له الحياة والنمو.

اختزل العنوانُ النصَّ وبنيته الدلالية، إذ أصبح الأساس الذي انطلقت منه العناوين الفرعية التي شكلت محاور القصيدة، وبنيتها الدلالية. وقد تبدو العناوين الفرعية (پيرَ مَكرون)، (عمري خاور)، (الأمن الأحمر)، (ملكندي)، (مقهى الشعب)، (عينكاوا)، (أنوثة)، عناوين متفرقة لاتجمعها علاقة عضوية سببية لأنَّ النص انتقل من عنوان يحمل اسم جبل إلى تمثال لأحد شهداء حلبجة، إلى ملكندي؛ أقدم حيّ من أحياء مدينة السليمانية، إلى بناية كانت مكاناً للتعذيب وسجن المناضلين، إلى مقهى الشعب الذي يقع في وسط مدينة السليمانية، ثم إلى عينكاوا المنطقة التي تقطنها أبناء الطائفة المسيحية في محافظة أربيل. إلى (أنوثة) العنوان الذي خصّصه النص للتعبير عن جماليات الأنوثة الكوردية، وانفتاحها على الحياة.

تبدو هذه العناوين عناوين متفرقة، جاءت متناثرة دون وجود رابط لها، إلاّ أنَّ التأمل والتدقيق يفندان الاستقراء الأولي، لوجود خيط دلالي واسع يضم العناوين جميعاً تحت سقف واحد. إنَّ هذه العناوين — الرئيسة والفرعية — إن هي إلا علامات تشير إلى الموضوع الرئيس (الحياة)، الموضوع الذي خصص النص بنيته للتعبير عنه. إذ يحمل الجبل (العنوان الفرعي الأول) دلالات الخلود والبقاء والشموخ، والتمسك بالحياة وتمّ هذا الاختيار استناداً إلى أهمية المكان الذي كان على الدوام عنصرا محايثاً للعالم، يستوعب الحياة، وتنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وشكّل معياراً لقياس الوعي والعلاقات والتراتبيّات الوجودية والاجتماعية والثقافية[1]، وقد «اقترحت مقاربات (المكان) الأهمية الحيوية للإحساس (بالانتماء) إلى الكائنات البشرية»[2]، ويعدّ الانتماء من أهم أبعاد حياة الإنسان ووجوده على الارض.

ويحمل (الجبل الشيخ/ پيرَ مَكرون) في النص دلالة عامة ودلالة خاصة، تتمثل الدلالة العامة في التأريخ والجمال والشموخ والعلو الطبيعي الذي يمتاز به

---

(1) بلاغة المكان — قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كحلوش: 5.

(2) الجغرافيا الثقافية: 140.

هذا الجبل. أما الدلالة الخاصة فتتعلق بعلاقة الإنسان بالمكان، ومن ثمّ علاقة الجبل بالشعب الكردي الذي أصبح رمزاً له، لكونه استوطن المناطق الجبلية منذ آلاف السنين، فانعكس شموخ الجبل وجماله وثباته، على تكوينات الشخصية الكوردية التي أبت الذوبان والخضوع للأعداء على مرّ العصور، وفتح قلبه للآخر الصديق، كما يشير النص إلى ذلك بوضوح:[1]

الجبلُ الشَّيخ في السُّليمانيّة يلبس عباءةً من الظلّ والضّوء ويلوّح للفرات.

أنظر إليه في ماء يتدفّق من جرار غيمٍ

ينزلق فوقه على سلالم من حبالٍ بيضاء.

أنظر إليه وأقرأ ذروات الأفق.

إن كنتَ صديقاً، فسوف يسبقُكَ منادياً: يا أخي.

يمتلك الشيء المدرَك – حسب هوسرل – وجوده في كيفية معالجاتنا له، فالأماكن ليست مجرّد مجموعة من المعطيات المتراكمة، وإنما تضمن المقاصد البشرية[2]، لهذا ركزّ النص على البعد الجمالي للجبل المتواشج مع التجربة المعيشة، هذا الجبل الشيخ الجميل الشامخ جعل من الشيخ الشاعر يتمنى العودة إلى زمن الطفولة، من أجل تعلّم اللعب مع الثلج، والغيم السابح في أفق سماواته:[3]

هوذا يربّتُ على كَتِفَيّ أرضٍ تنبسطُ أمامي،

وكلّ مكانٍ فيها عُرسٌ للجسد.

قلتُ له: أحبّ شيخوختي، غيرَ أنّني أشتهي الآن أن أعود طفلاً،

أتعلّم كيف ألعب حقّاً مع الثلج والغيم.

---

(1) جذر السوسن: 14.

(2) الجغرافيا الثقافية: 149.

(3) جذر السوسن:14.

ويشير العنوان الفرعي الثاني (عمري خاور) إلى حبّ الحياة، والإصرار على البدء من جديد، على الرغم من الدمار الذي لحق بمدينة حلبجة، وطال حياة أهلها، فاستشهد عمري خاور فيها وهو يحتضن طفله الرضيع:[1]

(II)

عُمَري خاور

باكراً، كما ينهض الفجرُ من سريره،
ويخرج لابساً معطفَ الشمس،
ذهبْنا إلى حَلَبْجة رافقتنا ذِكرى مرْشوشةٌ بسائلٍ كيماويّ،
كنتُ أنظرُ إليها تلتهبُ في
ذاكرة الحقول رافَقَنا سحابٌ يتقطّع، ينفصلُ يتّصلُ،
ويهبط كأنّه شهيقُ الرّياح وزفيرها.
وقلنا للهباء الذي تحمله ريحُ الجنوب: رجاءً، أَرْجِئْ هبوبَك.

الطريقُ بيوتٌ كمثل تضاريسَ في عَضَل المادّة
رأيتُ الطبيعة تغسلُ في هذه البيوت نهديْها
وقدميها. رأيتها تتّكِئ على العتبة
تُسدِلُ شعرَها الطّويلَ وتسلّم على أبنائها الغادين
الرائحين
الطّريقُ أطفالٌ يُزنّرون الشجرَ بأحلامهم
الطريقُ جراحٌ نازفةٌ في هياكل التّراب
الطريقُ صمتٌ تتقوّسُ فوقَه خاصرةُ الفضاء.

---

(1) جذر السوسن: 14.

فجأةً حلبجة: عُمَري خاوَر.

سمعتُ الصورةَ رأيتُ الأصواتَ

وخِفْيَةً، كان الحجرُ يبكي

وفي مسافةٍ تنكمِشُ في برعم زهرةٍ، بدت الشمسُ كمثلِ

تجويفٍ أحمرَ في جسد النّهار.

وكانت الحقول أَسِرّةً تنطرح عليها سلالمُ العذابِ،

صعوداً إلى مجرّات الله

عُمَري خاوَر.

رعدٌ في الحِسّ والمخيّلة، في الحدسِ والتّنفّسِ والنُطق

هَولٌ يتمدّد على التراب

في أشكالٍ ومجسّمات يرتعش فيها الفلَك،

ويتبلبل المعنى.

كيف يُمَسمَرُ الإنسان على دريئةٍ اسمها القتل؟

كيف تكون الجمجمة شعاراً للوطن؟

المعنى؟ من يقدر، من يعرف أن ينفخ في صُور المعنى؟

واختلط الموتُ بالحياة والتبس كلٌ منهما عليّ

ورأيت الموتَ يدخل في تحوّلاتٍ

التبست هي كذلك عليّ.

موتٌ يقاتل الموت موتٌ قمرٌ وشمسٌ في فراشٍ واحد. موتٌ ثقبٌ في جسم الموت موتٌ يقظةٌ في الموت موتٌ رئةٌ للحياة موتٌ عيدٌ للموت موتٌ قبور أطفال وقبور أنفال موتٌ نردٌ موتٌ دمية موتٌ خريطة للمدارات موتٌ حقلٌ وزرعٌ وحصاد. موتٌ ينبوعٌ في جبلّة الرمل موت سلّمٌ للموت موتٌ شاطئٌ موتٌ شراعٌ ومرساة موتٌ فرسٌ فارس موتٌ سخريةٌ موتٌ عناقٌ موتٌ جالسٌ

بين يدي طفل موتٌ يستحمّ في بحيرة الدمع. موتٌ أسيرٌ آسرٌ، قتيلٌ قاتل. موتٌ فأسٌ وقيثار. موتٌ يرقص مذبوحاً. موتٌ يغنّي بالكردية، ويتذكّر بالعربية. موتٌ بغداد وإربيل في جبّةٍ واحدة

من قال هناك مَهدٌ للحياد، والأشياءُ هامدةٌ فيه؟
الأشياء سواء كانت غباراً أو قمراً، وردةً أو
سرّةً، أو كانت أفراحاً أو تباريحَ،
تنام وتستيقظ في فراش البصر، وتحت غطاء
البصيرة
هكذا لا تنام حلبجةُ وإن خَيّلتِ النوم
دائماً شطرٌ منها يعانق أواخر الليل، وشطرٌ
يعانق أوائلَ السّحَر. دائماً تطلع منها شمسٌ، وينشقّ فيها قمر.
دائماً، ترافقها جوقةُ
أشعّةٍ مما فوق النسيان، ومما بعد الحاسّة
حَلَبْجةُ حقلُ موتٍ مسكونٌ بمحراثٍ اسمُه الحياة

فعلى الرغم من سيطرة مفردة الموت على النص، وتكرارها أكثر من مرة، إلا أنّ النّص يغلب إرادة الحياة على الموت، لأنّ هذا التكرار لا يعني طغيان الدّمار والفناء، على الحياة والبقاء، لارتباط كلمة الموت في كلّ مرة بمفردة من مفردات الحياة والاستمرار:

موتٌ – حياة

موتٌ – قمر وشمس

موتٌ – ثقب في جسم الموت

موتٌ – رئة للحياة

موتٌ – حقلٌ وزرعٌ وحصاد

موتٌ — ينبوعٌ

موتٌ — شاطيءٌ

موتٌ — شراعٌ ومرساة

موتٌ — جالسٌ بين يدي طفل

وقام النص بابتكار واقعه الفني من خلال قلب ترتيب معادلة الحياة والموت، إذ الموت في الواقع الحقيقي هو الختام والانتهاء، إلاّ أنّ النص بدأ بالموت، وجعله بداية للمعادلة، وانتهى بالحياة ومفرداتها، وجعل منها نهاية المعادلة:

موتٌ-حياة

موت-رئة للحياة

موت-قمرٌ وشمسٌ

موت-حقلٌ وزرع وحصاد

لهذا تبقى المدينة المفجوعة حية، وتتمسّك بالحياة، لأنّها مسكونةٌ بمحراث الحياة:

حَلَبْجةُ حقلُ موتٍ مسكونٌ بمحراثٍ اسمُه الحياة

والقبور التي هي مأوى الأموات، ورمز للانتهاء، تشير في النص إلى الحبّ، وما دام الحبّ باقياً، تبقى الحياة، وتستمر مباهجها:[1]

قبورٌ نُقش عليها:

«يستطيع القصف الكيميائيّ أن يقتل كلّ شيءٍ

إلاّ الحبّ »

إذ تحولت القبور إلى دوال تشير إلى مدلول الحب، وإلى تعلّق أهل المدينة المنكوبة بالحبّ، والحياة، على الرغم من قساوة الجريمة. والمقصود بالحبّ هنا هو الحب الجدي الكبير الذي يرافق وجود الإنسان، الحب الذي حدا بالمفكرين أن

---

(1) جذر السوسن:14.

يربطوا مفهومه بمفهوم الإنسان ووجوده،[1] لأنّ الحبّ نشاط وعطاء مرتبط بالحياة وبمعاني الخصوبة، والفيض، والنماء، بدعوى أنَّ الحياة هي الخصبُ والامتلاء[2].

أما الأمن الأحمر (العنوان الفرعي الثالث) الذي كان فيما مضى من الزمن مكاناً للتعذيب، والاضطهاد، والموت، فقد حوّلته إرادة الحياة إلى ذكرى، كي تتّعظ بها الإنسانية، ولن تفكر في العودة إليها أبداً:[3]

(III)

الأمن الأحمر

أبجدية التاريخ مرايا مكسّرة:
قطع زجاج تستغيث
أطلبوا من العذاب أن يهدهد الطفولة،
اطلبوا من العطر أن يرسم خرائط الورد في أجسام النساء،
اطلبوا من العين أن تتوسّل النهار لكي يكتب تاريخ الليل.

وانظروا — في كلّ زاويةٍ من الأمن الأحمر
سؤالٌ ينعصر العراقُ بين أسنانه.

ممرٍّ رواقٌ تحيط بك،
فيما تعبره، قطعُ زجاجٍ ـ مرايا بعدد الكُردِ الذين أنفلهُمُ
الطغيان:

---

(1) فن الحب — بحث في طبيعة الحب وأشكاله، إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد: 19-21. وينظر الحبّ والغرب، دينيس دي روجمون، ت: عمر شحاشيرو: 5-10.
(2) مشكلة الحياة: 25.
(3) جذر السوسن: 14.

مئةٌ واثنتان وثمانون ألف قطعة

في سقفه تتلألأ خمسة آلافٍ من المصابيح

بعدد القتلى الذين خلّفهم القصف الكيماويّ

هذا المكان القابع على رفات المعذّبين، لم يعد كما كان، أصبح اليوم، مكاناً لتمجيد الإنسان، ومتحفاً فنياً يطارد الموت، ويستقبل الحياة: [1].

لم تعد بناية الأمن الأحمر، بفعل هذا الرّواق،

مجرّد كهوفٍ تغصّ بأجسامٍ عُلّقت

أوصُلِبَت أو مُزّقت تحوّلت .

صارت عملاً فنّيّاً لتمجيد الإنسان، ومنارةً

لأخلاق العمل والنّضال

تنطوي بناية الأمن الأحمر على مفارقة، وهي أن الموت حُوِّلَ فيها إلى الحياة، وتم تحويل مكان كان مصدراً للموت والطغيان، إلى عنوانٍ للحياة، والفن، وهذه المفارقة تجعل من المتلقي يتلمّس جمال النص انطلاقاً من الثنائيات التي شكلت مفارقات جمالية في نسيج النص: [2].

كان الرواق ممرّاً مفتوحاً على العذاب، وصار اليوم، بفعل الفنّ،

رواقاً مفتوحاً على الحريّة

وكلّ ما كان رمزاً للموت أصبح رمزاً للحياة:

أدوات التعذيب، زنازينه، مكبّرات الصوت،

أجهزة التّسجيل الصوتي

التي تبثّ أصوات الأطفال والنساء والشيوخ،

---

(1) جذر السوسن:14.

(2) جذر السوسن:14.

المدافع والرشاشات، إضافةً إلى هدير الطائرات

وقال مهندس الرواق: لم يكتمل التسجيل بعد.
وسوف توضع في الزوايا تماثيل وهياكل تقول:
هوذا الطغيان والبطش، هوذا الدمار والعذاب
هكذا، تدخل الآن إلى بناية الأمن الأحمر،
كأنك تدخل إلى بيت للفنّ

وهكذا يستشف المتلقي من العنوان استناداً إلى فكرة ضدية (تحوّل الموت إلى الحياة) جماليات الحياة، ويكمن جمال العنوان وشعريته في عدم مباشرته في إعطاء المعلومات، إذ «ينبغي ألاّ يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته»[1]. وهذا ما أعطى قيمة إضافية للنص، لأنّه جعل من المتلقي يقرأ النص قراءة فاحصة، ليستنتج الدلالة بعد الانتهاء منها، وبعد العودة إلى النص من جديد، إذ لا تقوم «وظيفة الشعر على الإخبار أو إيصال المعاني، وإنما تقوم على الرمز والتخييل والإيحاء»[2].

ويلتقي – في العنوان الفرعي الرابع (ملكندي) – الزمان بالمكان، بل يتحول المكان وتجلياته إلى الوعي الداخلي للموضوع – الحياة – إذ تمَّ في داخله تعيين موضوع الحياة، والأحداث كما لو كانت مستقرة في مكان ثابت، قام باكتشافه الوعي الداخلي في النص[3]:

(IV)

ملكندي

ملْكِندي . تَنْبَعِث اصواتٌ من لامكانٍ من الأمكنة كلّها.
خرافُ رعاةٍ يقيمون في الظنّ، تغزل

(1) سيمياء العنوان، د. بسام قطوس: 42.
(2) م. ن: 42.
(3) جذر السوسن: 14.

بصوفها الملوَّنِ الأبواب والواجهات .

لا إشارة غيرُ قمرٍ لا يُرى، مع أنه يُشير ويتمتم .

خطواتٌ تأتي وتذهب على البلاط

والترابِ تُفْلِتُ عُنوةً من براثن الحكمة العتيقة .

وبين برج العذراء وبرج السرطان يوزّع الفلك أوراق الحظّ .

كلّ شيء يتدثّر بهباء مشحون بكهرباء اللحظة .

أطفالٌ يعرفون كيف يعجنون الطائرات

الكيماويّة بغبار أقدامهم، وكيف يرفعون رايات الصخب

الذي يرفع راية اللعب الطعام

المفضّل هو دهن الزمن، والزمن مربوطٌ بخيوط تتدلّى

من النسيج الأزرق السماويّ .

تكسر الشمس كرسيّها المتنقّل وتسير حافية القدمين .

وكلّ شيء يركب قطاره متّجهاً إلى

المحطّة الأخيرة: الليل .

إنَّ المكان يتخلّى عن ثباته ويتّجه إلى الزمن، إلى الليل، ليعانق الحياة من جديد، ومن خلال نقطة (كلّ شيء) المكرر مرّتين يختزل النص الأشياء، والأماكن، ويضمّها إلى الزمن، والوعي الزمني، فالمحطة الأخيرة للحركة التي جعلها النص ابناً ينتهي وأباً لا نهاية له هي أيضاً آيلة نحو الليل، الذي تمتد أمواجه نحو الأجواء ليستوعب الجميع. إلاّ أنّ هذه المحطة غير مستقرة وغير ثابتة، هي أيضاً في حالة حركة وتحوّل:[1]

الأزمنة . صورٌ فوتوغرافية تتلألأ، أو تومىء، أو ترقص .

جرائد ومجلات تملأ فراغاً

(1) جذر السوسن: 14-15.

يظلّ فارغاً. السماء مظلاّتٌ مثقوبة،

والهواء يتأوّه على طيورٍ قُصّت أجنحتها.

أصواتٌ تبتلعها حناجر الممرّات .

إنها الحياة اليوميّة تحتضن جراحها،

تكوّن دروبها وتعيد التكوين .

ماءٌ عابسٌ يغيب في ماءٍ ضاحك .

خطواتٌ تعثّرت تنبعث في خطواتٍ تثبت وتتقدّم .

إنها شهوة الحياة تستوي

على عرشها. لا نعم في المطلق، لا كلاّ.

يمكن الكلامُ أن يكونَ جرحاً. يمكن الجرح

أن يكون أفقاً. ضع رأسك على صدر الشمس .

إنها الأبدية في هيئة سروالٍ فضفاض .

إنّ الأساس في هذه الصورة هو وعي الزمن الكامن في وعي الحياة: الأزمنة. صورٌ فوتوغرافية.. إنّها الحياة اليومية تحتضن جراحها. إنها شهوة الحياة تستوي. ما هو أوليٌ هنا هو وعي الحاضر، كونه الآن الحاضر للإحساس، ذلك الوعي الحاضر الذي يحتضن كلّ الأحداث الماضية (خطواتٍ تعثّرت) والمستقبلية (تنبعثُ في خطواتٍ تثبت وتتقدم). وجاءت الأحداث بشكلٍ غير منتظم متسلسل، لأنّ الزمن هنا مرتبط بإدراكات اللاوعي، وليس الوعي، ولأنه امتداد لماضٍ طويل متجذر في إرادة البقاء للإنسان الكوردي الذي رمز إليه النص بثيابه:

- ضع رأسك على صدر الشمس .

إنها الأبدية في هيئة سروالٍ فضفاض

لقد ارتبط الحاضر بالماضي، ثم عاد الوعي إلى الماضي وانطلق منه، بعد أن جعله قاعدة متينة للانطلاق ليس فقط نحو المستقبل وإنما نحو الأبدية والخلود وعدم الذوبان في تلاطم أمواج بحر الجراح.

ويمثّل العنوان الفرعي الخامس (مقهى الشعب) مسرحاً آخر للحياة وملتقىً آخر للزمان والمكان؛ وصورةً أخرى لرصد الطبيعة الكوردستانية، على الرغم من أنّ (المقهى) عنصر مكاني غير طبيعي:[1].

(V)

مقهى الشعب

(عمر شريف محمد)

يستقبلك صاحب المقهى .
مرحّباً كأنه يفتح صدره لاستقبال أحبّائه .
النرد، الدومينو،
مثقفون، كتّاب، شعراء، فنّانون،
صحافيّون، إعلاميّون، قرّاء.
أوركسترا واحدة وإن اختلفت اللغات .

قيثارٌ بأصواتٍ متعدّدة تتموّج بين المقاعد وفناجين الشاي .
على كلّ مقعد ذاكرةٌ تركت حزنها في العراء،
في صدر شجرة أو في عنق يمامة .
يبدو الأمل خيّاطاً يفتق الليل ويرتق النهار.
ويبدو الزمن صورةً تتململ منتظرةً معناها
لكي تنطبق عليه.

المقهى أكثر مما هو. مسرحٌ .
اسمٌ آخر لفضاء آخر، تنحدر فيه على أدراج الذاكرة

---

(1) جذر السوسن: 15.

صورٌ للشعراء الكُرد .

بابا طاهر الهمداني، الملاّ أحمد الجزيري، أحمد خاني، ملاّ

خضر نالي، سالم، مولوي، الحاج قادر الكويي، مَحوي،

پيره مرد، حمدي، أحمد مختار، فائق بيكه س،

نوري الشيخ صالح، عبدالله كوران،

وآخرون ليس شيركو بيكه س آخرهم،

فيهم وبهم تتفجر كوامن الطبيعة الكردستانية

فيهم وبهم يُقرَأ الكون بعين الجمال والرغبة والحبّ،

أو يُرسَم بحبر الأنفاس .

وتذكّرنا كتّاباً يتحدّثون عن الثقافة كمن يسبحون في الكتب،

ويقرأون في الماء.

وكنّا نمزج بين الظلّ والضوء: أيّهما الخبز، أيّهما الملح .

فيما نتقاسم الرغيف الأخير

الذي كان يخرج آنذاك من تنّور الأمل .

أصبح المكان/ المقهى فضلاً عن كونه سقفاً يجمع بين أدباء وشعراء وإعلاميين وقراء وصحفيين، مجمعاً وملتقى للواقع والحلم، أصبح تجسيداً لتتابع الزمن، وهجرة الحزن وتعانق الليل والنهار:

على كلّ مقعد ذاكرةٌ تركت حزنها في العراء،

في صدر شجرة أو في عنق يمامة .

يبدو الأمل خيّاطاً يفتق الليل ويرتق النهار.

وتجسّد الصور المعلّقة على جدران المقهى للشعراء الكرد البارزين جمال الطبيعة الكوردستانية، لأنَّ نصوص هؤلاء تلوّنت بجمال هذه الطبيعة الخلاّبة، وتنسّمت بنسيمها العابق. فجاءت القصائد زاهيةً جميلةً خلاّبة، كجمالِ طبيعة

كوردستان وبهائها، وهي تجعل من الذات القارئة تتأمل فيها، وتتمعّن النظر إليها، كأنها ملّكتها، وملّكت مشاعرها وأحاسيسها. وهي تشارك الآخرين في ملحها وخبزها.

وتتجلّى جمالية المقهى/ المكان في النص أكثر فأكثر عندما يعبّر المقهى عن كيانه، ويرى نفسه مدينة وليس جزءاً منها، لأنه مسرح كبير على فضاء رحب لا تحدّه حدود الزمن ومعالم الجغرافيا، لأنه يتسع للحياة، وينفتح أمامه: [1].

يقول المقهى:

«أنا المدينة الباحثة عن نفسها أبداً،

وأنا فيها اللغة التي تلهو، لكي لا تلغو»

إبريق الغيب في المقهى

ينكسر مسكوباً في شاي الواقع

في المقهى/

وضعنا الموت في قفص، وأطلقنا طيور الحياة

وبالعنوان الفرعي السادس (عينكاوا) يقترب مشهد الحياة من الاكتمال في النص، وتتواصل دلالاته وظلاله، لأنَّ النص – من خلاله – تناول بعض معالم الحياة الحضارية والأثرية في مدينة أربيل (القلعة – المتحف الموجود فيها – حديقة سامي عبدالرحمن – تمثال الجواهري مع نحّاته المهاجر سليم عبدالله – تمثال الأميرة الشاعرة الكوردية مستورة أردلان). وأكثر من ذلك تطرّق النص من خلاله إلى التعايش والتسامح والمحبة التي تتسم بها كوردستان، والتي يجد فيه الجميع وجودهم: [2]

كنت رأيتُ في أربيل، القلعة - المتحف،

كيف تخلق اليد الكرديّة داخل المتحف مُتحَفاً

آخرَ لجمالٍ بريّ باهر، بسطاً وثياباً وعباءاتٍ

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) جذر السوسن: 15.

واشياء أخرى فريدة كثيرة ومتنوّعة .
وكنت رأيت حديقة سامي عبد الرحمن
الذي قتله العنف السّلفيّ .
سلّمت فيها على تمثال الجواهريّ،
وعلى نحّاته المهاجر سليم عبدالله .
سلّمت كذلك على تمثال الشاعرة المؤرّخة
مستورة أردلان .
متحفان . واحد في الهواء الطّلق،
وآخرُ حميمٌ،
يتعانقان في بهاءٍ باذخ .

التقيت في عينكاوا أهل الكنيسة وأهل الكتابة
سرياناً كلدانيين وآشوريين .
وزرت مركزاً للصابئة المندائيّة .
أدهشني، خصوصاً، فيهم جميعاً
أنهم لا يعيشون، لا يفكّرون، لا يكتبون،
كما لو أنّ شيئاً لم يكن قبلهم على العكس:

ما مضى،
ما هو حاضر،
ما سيأتي وحدةٌ تتلألأ في وجوههم،
وفي كلامهم وفي حضورهم

إربيل . عينكاوا: الاختلاف المؤتلف .
السماء غيبٌ للحلم المشتَرَك،

والأرض بيتٌ ومدينة للعقل والعمل،

للجميع دون تمييز.

نلحظ أنّ السطر الأول جاء طويلاً، ليستوعب هذه الظاهرة الحضارية الخلاّقة المتمثلة في التعايش وانعدام التمييز العرقي والديني، ما جعل الشاعر يتأمّل، ويتعجّب من هذا السّلم الفيروزي الذي جعل الجميع يعيش في سلامٍ ووئام، وجعل المدينة تحتضن الآخر:(1)

وخطر لي أن أتساءل: ماذا حدث، ماذا يحدث؟

هل التاريخ رجلٌ نائم، لم يمت،

غير أنه لم يعد قادراً أن يستيقظ؟

أم هو امرأةٌ آسرةٌ،

لم يعد يعرف الفجرُ نفسُه أن يتحرّر من أسرها؟

ومرة أخرى نجد أنّ الوعي الشعري يستبطن الحس الزمني – التأريخي، ويوظفه من أجل تجسيد تأملاته تجاه واقع متلوّن بألوان شعوب، وقوميات تعيش في أرض اسمها كوردستان. وبين ذكورة التأريخ وأنثوته، وبين موته ونومه، يستمر الوعي الشعري في تأمّلاته، دون أن يرغب في انتهائها:

أم هو امرأةٌ آسرةٌ،

لم يعد يعرف الفجرُ نفسُه أن يتحرّر من أسرها؟

وتفرّغ النسق الشعري للحديث عن جماليات التعايش السلمي، والوئام الذي تنعم به كوردستان، من خلال العنوان الفرعي السابع (أنوثة)، إذ وظفه النص ووظف دلالاته المتعلقة بمعاني الحياة، والرقة، والحنان، والاحتواء، والاحتضان، للتعبير عن هذه الحالة الإنسانية الحضارية: (2)

---

(1) جذر السوسن: 15.

(2) جذر السوسن: 15.

(VIII)

أنوثة

كان إيقاع قدميه – عَنَيتُ التاريخ، يعلو هانئاً حول صخَب
فتياتٍ وفتيانٍ يقتحمون
محيطات الرغبة
زهوٌ آخر أن تفتحَ الأنوثة الكرديّة بيتها لأختها العربيّة،
ولأختها السريانيّة
ولأختها الصابئيّة المندائيّة .
زهوٌ آخر أن تتلاقى أطراف الأنوثة في العراق
كما لو أنها بيتٌ لإيلافِ
التعدّديّة العراقيّة،
ضمّي إليكِ، إذاً، أيتها الأنوثة جسدَ الفجر،
وقولي له أن يرسمَ وجهَك
على ذهبِ الوقت .

مثلك أفكر في حياةٍ تؤاخي بين السماء والسرّة،
وتجعل من الأرض
سريراً للحبّ
مثلك أقف على شرفة الكون
حيث يضطرب القمر تحت أهدابك العاشقة،
مثلك، أرى كيف ينسكب الزمن في موسيقى الدمع
الذي لا يزال ينسكب
حزناً على شقاء العالم،

وأرى كيف ترسمين للمستقبل شرفاتٍ

تتعانق فيها أطراف الأرض.

وسواءٌ أيتها الأنوثة الكرديّة، فقدت حبيبَك

في كهوف الأمن الأحمر، أو في حقول

حلبجة أو في قمم الجبال فأنت الوردة

التي يتنشّقها الشعراء والعشّاق، وأنتِ الجراحُ

التي يتسلّحون بها لمحوِ آلات القتْل.

يجمع النص – كعادته – بين عدّة مفاهيم في هذه الدفقة الشعرية، إذ رصد سعة أفق الأنوثة الكوردية، وانفتاحها على أختها العربية، والسريانية، والصابئية المندائية، وجعل منها رمزاً للمجتمع كله، وللسلام، وذلك من خلال لوحة جمعت بين ألوان العراق المختلفة المتنوعة، كما جمعت بين الأرض والسماء، مستنداً في ذلك كله إلى لغة الحبّ، وصورة الحبّ، ومنظور الحبّ، مع التركيز على عدم تأثر الأنوثة الكوردية بهول الأيام، ومصائب الأمن الأحمر، ومأساة حلبجة.

حملت هذه العناوين قيماً أخلاقية، واجتماعية، عمّقت الشعور بجمال الحياة، وأهمية العيش المشترك، ونبذ القيم السلبية التي تعادي الحياة والوجود، فالعناوين كما يرى (بارت) تتسع لقراءات هي على قَدْرٍ كبير من الأهمية في حياتنا. إنها تتضمن قيماً مجتمعية، أخلاقية، وأيديولوجية كثيرة[1]. ومن جماليات العناوين الفرعية في هذا النص أنّها ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالموضوع المقصود في النص، بل إنها جسّدت الوعي تجاه الحياة كونها الموضوع المقصود، وكان الوعي كما رأينا وعياً ملتزماً بالحياة، وجمالها، وتجلياتها، ويعدّ هذا الارتباط والالتزام من المفاهيم الأساسية التي تتكيء عليها الظاهراتية، إذ «تظهر فيمينولوجيا الإدراك كيف تتكون علاقتنا بالعالم، وقبل أية موضعة علمية تبعاً لأفق الادراك المفتوح

(1) المغامرة السيميولوجية، رولان بارت: ت: عبدالرحيم حزل: 37.

على ما لا نهاية، وهكذا لا يتبنى الوعي أية وجهة نظر حيادية، بل هو وعي ملتزم على الدوام طالما أنّه على تماسٍ مباشر مع العالم»[1] وهذا ما جعل الوعي الشعري في النص بمنأى عن التعارض مع الموضوع، وبمنأى عن الانغلاق، فالآخرون (الموضوع) كما يرى (فرويد) موجودون في أعماقنا[2]. وتسمّي الظاهراتية هذا الوجود للآخرين، بـ(التذاوت)، وهو يعدّ إنجازاً من إنجازاتها، فمن خلاله تقوم الظاهراتية بالتأمل في كيفية التواصل لـ (الأنا) التي ترتبط بأحداثها المعيشة، مع (الآخر – الغريب)، وهي في هذا تقول إنّ الإنسان يعيش في عالم يُختبر في الوقت نفسه من قبل الآخرين، وهو عالم مشترك بيننا فالعالم بذلك هو عالم لكل واحد، وهو أيضاً محدود بطريقة تذاوتية[3]. وتتلخص في هذه الرؤية الإنسانية، جماليات قصيدة (جذر السوسن) وأهمية قراءتها، وتحليلها.

---

(1) أطلس dtv الفلسفة: 197.

(2) من الكائن إلى الشخص - دراسات في الشخصانية الواقعية، د محمد عزيز الحبابي: 1/34.

(3) أطلس dtv الفلسفة: 197.

الملحق

نص القصيدة (جذر السوسن)

السليمانية – أربيل – باريس

14 ـ 30 نيسان 2009

(I)

بيره مه كرون

الجبلُ الشَّيخ في السُّليمانيّة يلبس عباءةً من الظلّ والضّوء ويلوّح للفرات

أنظر إليه في ماء يتدفّق من جرار غيمٍ

ينزلق فوقه على سلالم من حبالٍ بيضاء.

أنظر إليه وأقرأ ذروات الأفق .

إن كنتَ صديقاً، فسوف يسبقُكَ منادياً: يا أخي .

هوذا يربّتُ على كَتِفَيّ أرضٍ تنبسطُ أمامي،

وكلّ مكانٍ فيها عُرسٌ للجسد.

قلتُ له: أحبّ شيخوختي، غيرَ أنّني أشتهي الآن أن أعود طفلاً،

أتعلّم كيف ألعب حقّاً مع الثلج والغيم .

وقلتُ لنفسي: أتخيّل، إذاً، خيمةً آخذ إليها قوافلي

كلّها من الشعر والحبّ والصداقة،

وأصطحبُ أشياءَ لا أسمّيها لكي تظلّ أسراراً

أبعثرها في القرى والمدائن،

حيث يرغبُ المعنى .

كنتُ قد استيقظتُ بين قافلةٍ من فراشاتٍ تلتهم رحيقَ الحقول
واستيقظَتِ الكلماتُ كمثلِ عاشقاتٍ فَكَكْنَ أزرارَهنّ:
في هذه الكلمة يختبىء وادٍ، في تلك
مَجْثَمٌ لكواسرِ الجبال .
و تكمن في بعضهنّ أعشاشٌ لغرائب الأجنحة
وكانت كلّ لحظةٍ إبريقاً لماء الشهوة .
مراراً،
أخطأتُ في الأحلاف التي كنتُ أعقدها مع الهواء
وكان الهواءُ يخفّفُ عنّي هذا الخطأ، قائلاً عن نفسه:
أحتاجُ إلى التشرّد والضياع لكي أُحْسِنَ الحبّ .
ألهذا أحبّ غالباً ما لا أعرفه؟ ألهذا أُسَرُّ، غالباً،
عندما أسمع يقظةَ الجنون تسخر من
وسادة العقل؟ ألهذا تكون، غالباً،
ريشةُ السؤال عبئاً على عروش اليقين؟
لكن،
ألَن تستسلمَ، أخيراً، إلى الحِبْر،
أيّها الشّرِسُ الشّفيعُ، أيها المستحيل؟

(II)

عُمَري خاور

باكراً، كما ينهض الفجرُ من سريره،
ويخرج لابساً معطفَ الشمس،

ذهبْنا إلى حَلَبْجة رافقتنا ذِكرى مرْشوشةٌ بسائلٍ كيماويّ،
كنتُ أنظرُ إليها تلتهبُ في
ذاكرة الحقول رافَقَنا سحابٌ يتقطّع، ينفصلُ يتّصلُ،
ويهبط كأنّه شهيقُ الرّياح وزفيرها.
وقلنا للهباء الذي تحمله ريحُ الجنوب: رجاءً، أَرْجِىءْ هبوبَك .

الطريقُ بيوتٌ كمثل تضاريسَ في عَضَل المادّة .
رأيتُ الطبيعة تغسلُ في هذه البيوت نهديْها
وقدميها. رأيتها تتّكىء على العتبة .
تُسدِلُ شعرَها الطّويلَ وتسلّم على أبنائها الغادين
الرائحين .
الطّريقُ أطفالٌ يُزنّرون الشجرَ بأحلامهم .
الطريقُ جراحٌ نازفةٌ في هياكل التّراب .
الطريقُ صمتٌ تتقوّسُ فوقَه خاصرةُ الفضاء.

فجأةً حلبجة: عُمَري خاوَر .
سمعتُ الصورةَ رأيتُ الأصوات .
وخِفْيَةً، كان الحجرُ يبكي .
وفي مسافةٍ تنكمِشُ في برعم زهرةٍ، بدت الشمسُ كمثلِ
تجويفٍ أحمرَ في جسد النّهار.
وكانت الحقول أَسرّةً تنطرح عليها سلالمُ العذابِ،
صعوداً إلى مجرّات الله .

عُمَري خاوَر .

رعدٌ في الحِسّ والمخيّلة، في الحدسِ والتّنفّس والنُطق.

هَولٌ يتمدّد على التراب

في أشكالٍ ومجسّمات يرتعش فيها الفلَك،

ويتبلبل المعنى.

كيف يُمَسمَرُ الإنسان على دريئةٍ اسمها القتل؟

كيف تكون الجمجمة شعاراً للوطن؟

المعنى؟ من يقدر، من يعرف أن ينفخ في صُور المعنى؟

واختلط الموتُ بالحياة والتبس كلٌّ منهما عليّ.

ورأيت الموتَ يدخل في تحوّلاتٍ

التبست هي كذلك عليّ.

موتٌ يقاتل الموت موتٌ قمرٌ وشمسٌ في فراشٍ واحد. موتٌ ثقبٌ في جسم الموت موتٌ يقظةٌ في الموت موتٌ رئةٌ للحياة موتٌ عيدٌ للموت موتٌ قبور أطفال وقبور أنفال موتٌ نردٌ. موتٌ دمية موتٌ خريطة للمدارات موتٌ حقلٌ وزرعٌ وحصاد. موتٌ ينبوعٌ في جبلّة الرمل موت سلّمٌ للموت موتٌ شاطئٌ موتٌ شراعٌ ومرساة موتٌ فرسٌ فارسٍ موتٌ سخريةٌ موتٌ عناقٌ موتٌ جالسٌ بين يدي طفل موتٌ يستحمّ في بحيرة الدمع موتٌ أسيرٌ آسرٌ، قتيلٌ قاتل موتٌ فأسٌ وقيثار. موتٌ يرقص مذبوحاً. موتٌ يغنّي بالكردية، ويتذكّر بالعربية موتٌ بغداد وإربيل في جبّةٍ واحدة.

من قال هناك مَهدٌ للحياد، والأشياءُ هامدةٌ فيه؟

الأشياء سواء كانت غباراً أو قمراً، وردةً أو

سرّةً، أو كانت أفراحاً أو تباريحَ،

تنام وتستيقظ في فراش البصر، وتحت غطاء

البصيرة.

هكذا لا تنام حلبجةُ وإن خَيّلتِ النوم.
دائماً شطرٌ منها يعانق أواخر الليل، وشطرٌ
يعانق أوائلَ السّحَر. دائماً تطلع منها شمسٌ، وينشقّ فيها قمر.
دائماً، ترافقها جوقةُ
أشعّةٍ مما فوق النسيان، ومما بعد الحاسّة.
حَلَبْجةُ حقلُ موتٍ مسكونٌ بمحراثٍ اسمُه الحياة.
كانت الكواكب تسير نحو أوجها، في عربةٍ تجرّها خيول الهواء.
وكان الشجر يمسح
الحزن عن وجهه بمناديلَ زرقٍ بيضٍ،
فيما تتحوّل البراعم إلى أقلام تكتب
المراثي لأطفالٍ احترقوا.
آثرتُ ألاّ أفتحَ خزانة الأيام الملأى برسائل كتبتها نساء
ذوّبتهنّ آلة الكيمياء.

سياجُ الرمز حول المقبرة الجماعيّة يتفجّر صوراً/
تنحني نجمة لكي تكتب اسمها على قبر امرأة.
تَغلغلْ أيها الشعر في تخاريم المكان،
تقلّب أيها الفكرُ في خفاياه.
ترك الموتُ أوراقه في دُرّج الزمن وائتمن عليها الريح.
أغلقت المقبرةُ دارها وأخذت تقرأ رسالة كنتُ كتبتها إليها.

قبورٌ نُقش عليها:
«يستطيع القصف الكيميائيّ أن يقتل كلّ شيءٍ
إلاّ الحبّ».

ماذا تقدر حلبجة أن تفعل من أجل بشرٍ يحملون أفكاراً بلا مناخٍ،
ولا أبجديةَ لها؟
أفكارٌ تنخسف كمثل قصورٍ تهرّأت،
والراياتُ خِرَقٌ لتنظيف الدبّابات والمدافع
والطائرات وها هي الشعوبُ اقتتالٌ،
والقبائلُ أرزٌ يُنثَر في المعسكرات .
وليس في الأفق إلاّ سيولٌ من اللهب تتفجّر من أتون المذاهب .
وكلّ جمالٍ ملعون .
إنّه الحاضر يرنّ كمثل أجراسٍ ممّا قبلَ النّحاس .
إنه العصر تشنّجٌ لا يلد إلاّ الطُغاةَ والغُلاةَ والشّتات .

صحيحٌ أنّ الريحَ تهبّ قويّةً،
لكن يبدو كأنّها تهبّ دون أن تلامسَ أيّ شيء.
تعبر فوقنا، تعبر فينا، لا تصادف إلاّ الرمادَ والغبار.
كأننا اللاشيء في يد الشيء.

وماذا تقدر حلبجة أن تقول لأولئك الذين يقولون:
يكفي لكي تغيّرَ العالمَ،
أن تغيّر ثوبك؟
يقول عمري خاور:
لا يكفي أن يكون لك شكل الإنسان،
لكي تكونَ إنساناً.
قولي داليا، كيف حدث أنّ قمر حلبجة
اختبأ مرّةً بين نهدَي امرأةٍ كانت تُحتَضَر

مديرةً وجهها إلى قبّة الكون؟
كيف حدث أنّ الأشياء كلّها كانت تبكي كمثل الأطفال؟
داليا، لا بدّ للمرأة من أن تبتكر اسماً آخر لما يُقال له الواقع،
ولما يقال له الوهم
لا بدّ من أن تصنع سفناً ومراكبَ للحبّ
تطلقها دون ربابنةٍ ودون أشرعةٍ في
أمواج الحبر واللون.

كيف أخرج من حلبجة؟
كان الشجر الذي احترق يصنع من رماده بيتاً للعشب.
في كلّ غصنٍ في كلّ شجرة،
شفتان تقرآن، وعينان تبكيان.
ورأيت الأبجدية الكرديّة تتطاير من الأنقاض والأشلاء،
حرفاً حرفاً،
وصورةً صورة،
كمثل ذرّاتٍ من غبارِ الطّلْع.
كلاّ لا تقدر القصيدة أن تقف على الورق لكي تحيي حلبجة.
لتقفْ إذن على جبين العالم.

(III)

الأمن الأحمر

أبجدية التاريخ مرايا مكسّرة:
قطع زجاج تستغيث

أطلبوا من العذاب أن يهدهد الطفولة،
اطلبوا من العطر أن يرسم خرائط الورد في أجسام النساء،
اطلبوا من العين أن تتوسّل النهار لكي يكتب تاريخ الليل .

وانظروا — في كلّ زاويةٍ من الأمن الأحمر
سؤالٌ ينعصر العراقُ بين أسنانه .

ممرٌ رواقٌ تحيط بك،
فيما تعبره، قطعُ زجاجٍ . مرايا بعدد الكُردِ الذين أنفلهُمُ
الطغيان:
مئةٌ واثنتان وثمانون ألف قطعة .
في سقفه تتلألأ خمسة آلافٍ من المصابيح
بعدد القتلى الذين خلّفهم القصف الكيماويّ .

لم تعد بناية الأمن الأحمر، بفعل هذا الرّواق،
مجرّد كهوفٍ تغصّ بأجسامٍ عُلّقت
أوصُلِبَت أو مُزّقت تحوّلت .
صارت عملاً فنّيّاً لتمجيد الإنسان، ومنارةً
لأخلاق العمل والنّضال .

كان الرواق ممرّاً مفتوحاً على العذاب، وصار اليوم، بفعل الفنّ،
رواقاً مفتوحاً على الحريّة .
وكلّ ما كان رمزاً للموت أصبح رمزاً للحياة:
أدوات التعذيب، زنازينه، مكبِّرات الصوت،

أجهزة التّسجيل الصوتي
التي تبثّ أصوات الأطفال والنساء والشيوخ،
المدافع والرشاشات، إضافةً إلى هدير الطائرات.

وقال مهندس الرواق: لم يكتمل التسجيل بعد.
وسوف توضع في الزوايا تماثيل وهياكل تقول:
هوذا الطغيان والبطش، هوذا الدمار والعذاب.
هكذا، تدخل الآن إلى بناية الأمن الأحمر،
كأنك تدخل إلى بيت للفنّ.

الكرديّ مبعثرٌ في الآخر (أذلك انتصارٌ أم انكسارٌ؟)
سواء كان التاريخ هو الذي
يبعثره، أو كانت القوميات والعصبيات والخرائط والسياسات.
الكرديّ آخرُ لذواتٍ متعددة - عربية، تركية،
فارسيّة (أذلك امتلاءٌ أم فراغ؟) كلٌ منها تحاول أن تنفيه.
لكن أليس نفي الآخر نفياً للذات؟
أليس هذا النفي شكلاً آخر للموت؟
لكن، ها هو التاريخُ - معموراً بالحبّ والعمل، يغيّر صورة المكان.

(IV)

ملكندي

ملِكندي - تَنْبَعِث اصواتٌ من لامكانٍ من الأمكنة كلّها.
خرافُ رعاةٍ يقيمون في الظنّ، تغزل

بصوفها الملوَّنِ الأبواب والواجهات
لا إشارة غيرُ قمرٍ لا يُرى، مع أنه يُشير ويتمتم
خطواتٌ تأتي وتذهب على البلاط
والترابِ تُفْلِتُ عُنوةً من براثن الحكمة العتيقة
وبين برج العذراء وبرج السرطان يوزّع الفلك أوراق الحظّ
كلّ شيء يتدثّر بهباء مشحون بكهرباء اللحظة
أطفالٌ يعرفون كيف يعجنون الطائرات
الكيماويّة بغبار أقدامهم، وكيف يرفعون رايات الصخب
الذي يرفع راية اللعب الطعام
المفضّل هو دهن الزمن، والزمن مربوطٌ بخيوط تتدلّى
من النسيج الأزرق السماويّ
تكسر الشمس كرسيّها المتنقّل وتسير حافية القدمين
وكلّ شيء يركب قطاره متّجهاً إلى
المحطّة الأخيرة: الليل
ملكندي — أشباحٌ من حلب، أطيافٌ من دمشق
كمثل شواهد لقبورٍ تتحرك في الفضاء
والحركة ابنٌ ينتهي وأبٌ لانهاية له
وثمّة عطرٌ يرشح من قوارير يباركها إسلام
الفقراء. ترى نفسك هنا،
وترى ظلالاً لها تلقيها غيوم الوسوسة
وغالباً يغريك جذبٌ
سرّيٌ لكي تحرّك يديك محاولاً أن تلامس طيفاً،
أو تمسك بأكمام شبح. وتشعر كأنك

الغابر والحاضر في ثوب واحد.
قيصريّة النّقيبِ
القِبابُ الأبواب القناطر بساتين ألوان وخطوط.
وليست الشوارعُ رجاءً ولا
دعاءً. الشوارعُ أعيادٌ للمادّة تأخذك من زقاق إلى آخر،
مصغياً إلى جسمك تتحرّك فيه
أغصانُ غابةٍ اسمها الغبطة. عطّارون،
ساحة الشيخ محمود أو ساحة السراي. كتبٌ
يتصدّرها هيغل ونيتشه.
وفيما تسأل عن النشر وحقوقه وحريّاته،
يتغيّر المشهد:
نساءٌ ينتثرن وردةً وردة.
لكلّ نجمةٍ جدائلُ تتدلّى من حبلٍ غير مرئيّ
للأخت الكبرى، الشمس، خفٌّ أبيض
صنعته يدٌ كردية، وبنطالُ جينز صنعته يدٌ أخرى.
إجلس أيها الوقت على مقعدٍ،
حجريّ أو خشبيّ، أو اجلس على بساطٍ صوفيّ أحمر.
شهوةٌ هناك في حانوت مستطيلٍ
تطوّق بأهدابها وردة الجنس. من حانوت آخرَ مدوّرٍ،
تخرج روائح قرفةٍ ويانسون
وأنواعٍ أخرى من البهارات والرياحين.
سوقٌ تخفق فيها الأقدام كأنها تعجن طينة
الأزمنة. صورٌ فوتوغرافية تتلألأ، أو تومىء، أو ترقص.

جرائد ومجلات تملأ فراغاً
يظلّ فارغاً. السماء مظلاّتٌ مثقوبة،
والهواء يتأوّه على طيورٍ قُصّت أجنحتها.
أصواتٌ تبتلعها حناجر الممرّات
إنها الحياة اليوميّة تحتضن جراحها،
تكوّن دروبها وتعيد التكوين
ماءٌ عابسٌ يغيب في ماءٍ ضاحك
خطواتٌ تعثّرت تنبعث في خطواتٍ تثبت وتتقدّم
إنها شهوة الحياة تستوي
على عرشها. لا نعم في المطلق، لا كلاّ.
يمكن الكلامُ أن يكونَ جرحاً. يمكن الجرح
أن يكون أفقاً. ضع رأسك على صدر الشمس
إنها الأبدية في هيئة سروالٍ فضفاض

(V)

مقهى الشعب

(عمر شريف محمد)

يستقبلك صاحب المقهى
مرحّباً كأنه يفتح صدره لاستقبال أحبّائه
النرد، الدومينو،
مثقفون، كتّاب، شعراء، فنّانون،

صحافيّون، إعلاميّون، قرّاء.

أوركسترا واحدة وإن اختلفت اللغات.

قيثارٌ بأصواتٍ متعدّدة تتموّج بين المقاعد وفناجين الشاي

على كلّ مقعد ذاكرةٌ تركت حزنها في العراء،

في صدر شجرة أو في عنق يمامة

يبدو الأمل خيّاطاً يفتق الليل ويرتق النهار.

ويبدو الزمن صورةً تتململ منتظرةً معناها

لكي تنطبق عليه

المقهى أكثر مما هو مسرحٌ .

اسمٌ آخر لفضاء آخر، تنحدر فيه على أدراج الذاكرة

صورٌ للشعراء الكُرد .

بابا طاهر الهمداني، الملاّ أحمد الجزيري، أحمد خاني، ملاّ

خضر نالي، سالم، مولوي، الحاج قادر الكويي، مَحوي،

بيره مرد، حمدي، أحمد مختار، فائق بيكه س،

نوري الشيخ صالح، عبدالله كوران،

وآخرون ليس شيركو بيكه س آخرهم،

فيهم وبهم تتفجر كوامن الطبيعة الكردستانية

فيهم وبهم يُقرأ الكون بعين الجمال والرغبة والحبّ،

أو يُرسَم بحبر الأنفاس

وتذكّرنا كتّاباً يتحدّثون عن الثقافة كمن يسبحون في الكتب،

ويقرأون في الماء.

وكنّا نمزج بين الظلّ والضوء: أيّهما الخبز، أيّهما الملح -
فيما نتقاسم الرغيف الأخير
الذي كان يخرج آنذاك من تنّور الأمل.

كان الدّخان كمثل شرطيّ يطارد الهواء.
وكنت أتغلغل سرّاً في ذلك المقهى الخفيّ داخل المقهى -
رأيت كيف تزرقّ الركب ركوعاً على حصيرة الدقائق،
وكيف تُخرِجُ السماء عناكبها باسم المستقبل،
في روايةٍ لبعضهم، لكي تبني بيوتها على وجه الحاضر.
وسمعت من يقول: ينبغي أن نبتكر سماواتٍ أخرى خارج السماء.
أعطنا شاياً يا محمّد وليكن شعبيّاً.

أخرج من المقهى امرأةٌ عابرة، رجلٌ عابر:
جسمها مليءٌ بالعيون،
جسمه مليء بالطبيعة.
هل الفراغ توهّمٌ؟ أليست لفظة الفراغ هي نفسها فارغة؟
أحسستُ كأنّ المقهى يطرح عليّ هذين السؤالين
وأجبت في نفسي:
لا تعَيُنَ لما لا تراه العين
كوابيس جنودٍ وكيمياء ترجّ تقاطيع المقهى.
يمزج المقهى بين سلطة العمل وفتنة الكسل:
ألهذا لا ينام الكسل
إلاّ في أحضان عملٍ آخر؟

يقول المقهى:

«أنا المدينة الباحثة عن نفسها أبداً،

وأنا فيها اللغة التي تلهو، لكي لا تلغو»

إبريق الغيب في المقهى

ينكسر مسكوباً في شاي الواقع

في المقهى/

وضعنا الموت في قفص، وأطلقنا طيور الحياة

وقال صوتٌ مفرد:

إن كانت نوافذ المقهى ماكرةً،

فلأنّ الهواء يحتفي دائماً بتنصيب نفسه ملكاً عليها.

* * *

تلك اللحظة،

دخل التاريخ في الشاي دخل في ماء الطبيعة،

بعد أن كان قد دخل في ماء الحبّ

تلك اللحظة،

كان التاريخ يتمرّد على عباءة القبيلة،

ويحاول أن يصير بيتاً عالياً في مدينة الكون

تلك اللحظة،

عقد التاريخ حلفه مع الفنّ،

وأخذ يبتكر الأجنحة

(VI)

عينكاوا

أزمنةٌ أنظمةٌ شعوبٌ تاريخ أوراق
إباداتٌ جيوشٌ أنهارُ حكمةٍ مضايق
برازخ أمثالٌ مواعظ رسومٌ تماثيلُ
هياكل قبابٌ مرايا صروح شواهد
جراحٌ جسورٌ ملحٌ — دمٌ

غرفُ قتلٍ تتنقّل بين شرايين التاريخ
كهوفٌ سُمّيت كواكبَ

مزامير حدودٌ هِجراتٌ طرقٌ
مدائن منابر خطب أسوارٌ ذاكرة

وما ذلك الأفق الذي يعرجُ
كأنه لا يزال يتنفّس السراب؟
- هذا كلّه
أجزاء وفواصلُ من مقدّماتٍ
عليكَ أن تتذكّرها فيما تتقدّم نحو عينكاوا.

كنت رأيتُ في أربيل، القلعة - المتحف،
كيف تخلق اليد الكرديّة داخل المتحف مُتحَفاً
آخرَ لجمالٍ بريّ باهر، بسطاً وثياباً وعباءاتٍ

واشياء أخرى فريدة كثيرة ومتنوّعة

وكنت رأيت حديقة سامي عبد الرحمن

الذي قتله العنف السّلفيّ

سلّمت فيها على تمثال الجواهريّ،

وعلى نحّاته المهاجر سليم عبدالله

سلّمت كذلك على تمثال الشاعرة المؤرّخة

مستورة أردلان

متحفان . واحد في الهواء الطّلق،

وآخرُ حميمٌ،

يتعانقان في بهاءٍ باذخ

التقيت في عينكاوا أهل الكنيسة وأهل الكتابة

سرياناً كلدانيين وآشوريين

وزرت مركزاً للصابئة المندائيّة

أدهشني، خصوصاً، فيهم جميعاً

أنهم لا يعيشون، لا يفكّرون، لا يكتبون،

كما لو أنّ شيئاً لم يكن قبلهم على العكس:

ما مضى،

ما هو حاضر،

ما سيأتي وحدةٌ تتلألأ في وجوههم،

وفي كلامهم وفي حضورهم

إربيل . عينكاوا: الاختلاف المؤتلف .

السماء غيبٌ للحلم المشتَرَك،

والأرض بيتٌ ومدينة للعقل والعمل،

للجميع دون تمييز.

وخطر لي أن أتساءل: ماذا حدث، ماذا يحدث؟

هل التاريخ رجلٌ نائم، لم يمت،

غير أنه لم يعد قادراً أن يستيقظ؟

أم هو امرأةٌ آسرةٌ،

لم يعد يعرف الفجرُ نفسُه أن يتحرّر من أسرها؟

حيّيتُ مار أفرام،

وكنت قرأت أحيقارَ في قوله لابن أخته نادِن:

" خيرٌ لك أن يضربكَ الحكيمُ عصيّاً كثيرة،

من أن يدهنَك الجاهلُ بالطّيب"

"إذا وقف الماء دون أرض،

أو طار العصفورُ دون جناح، أو ابيضّ

الغراب كالثلج،

فحينذاك يصير الجاهل حكيماً ".

«لا تُطلق الكلمة من فمك حتى تروزها في قلبك،

فخيرٌ للرجل

أن يعثر في قلبه، من أن يعثرَ في لسانه».

لماذا بدأت الذاكرة هي نفسها تعلّم القتل؟

لماذا أخذت الذاكرة هي نفسها تمارس القتل؟

أيّامٌ تحوّم فينا وحولنا

كأنها طيورٌ عمياء.

أفكارٌ-

جراحٌ عميقةٌ في رأس اللغة

بلادٌ كمثل خاتمٍ

في إصبع السماء.

أفواهٌ مغلقةٌ بسلاسل ليست إلاّ كلمات

المطلقُ مسمارٌ ناتيءٌ في جبين النسبيّ

لماذا تُغلق أيها المرئيّ،

أبوابَك في وجه أخيك اللامرئيّ؟

ماذا يؤكّد لك أيتها اللغة، أنه لم يعد في ينابيع المعرفة

ماءٌ يكفي لكي يطفىء نيران الجهل؟

يوماً ستثأر الكلمات من كتّابٍ

حمّلوها أفكاراً لا تليق بالأبجدية

خرجنا من عينكاوا، ترافقنا موسيقى طالعةٌ من قدّاساتٍ

يقودها مار أفرام قال قدّاس:

يحدث أن تحبّ الوردةُ يداً قدّمت لها الماء،

يحدث أن يقطع الإنسان يداً قدّمت له وردة.

لكن يحدث أيضاً أن يتمرّد الباب على العتبة

لكي يستقبل ضيفه الهواء.

وقال قدّاس:

إذا قدرتَ أن تتفيّأ ظلّ الفراشات،

فذلك يعني أنّك قادرٌ أن تطير بأجنحتها.

وسأل قدّاس:

ما اسم هذه الشرارة التي تخرج الآن من تلك الغيمة العربية،

وهل البرق أبٌ لها أو نسيب؟

شرارة تذكّر بذلك المساء عندما غسلت حوّاء نهديها

بضوء هلال في يومه الأوّل.

(VII)

مثاقفة

من أين لك القدرة المتواصلة على الكتابة

في واقع يلتهم القدرة حتى على التخيّل؟

- أكتب كما لو أنني أمحو عتَباتٍ، وأقتلع أبواباً.

نعرف أنك تنفر من المكان في هذا الواقع

كيف تسوّغ مأواك فيه؟

- أقيم فيه كأنّي الصاعقة التي ترجّه أبداً.

قل لنا إذاً أين يطوف عقلك؟

- في الأطراف القصوى، في لُجَج ما يختمر ويتكوّن،

بعيداً عمّا يسود ويهيمن

وما المكان الذي يُسمّى الوطن؟

- كما يقول الفيلسوف الفرنسي عمانويل ليفيناس:

"الإنسان أكثر قداسةً من الأرض ولو أنها مقدّسة

أمام الهجوم على الإنسان، تبدو هذه الأرض حجارةً وخشباً. "

هل العالم مادّة اسمها الخطأ؟
- حتى لو كان ذلك صحيحاً،
فمن الممكن تصحيح هذا العالم بالإنسان.
هذا الكائن الذي هو نفسه معجون بهذه المادة،
وليس هو نفسه إلاّ حفنة من التراب.
في الإنسان سرٌ فريد هو أنه أبعد من حدود جسمه،
وأعلى مما ينجبل منه هذا الجسم، خلافاً للشيء المحدود
بما هو، وضمن ما هو. بهذا السرّ يصنع الإنسان نفسه،
ويصنع الحضارة، ويغيّر العالم.

إن كانت له كواكب ومدارات،
فلأنها تنحدر من سلالة جراحه.
لفرحه عبقريةٌ خاصّة
لا تبتكر، غالباً، إلاّ الحزن.
البيت يتهدّم.
يحاول غباره أن ينجوَ
طائراً على جناحَي فراشة.
الحلم في الشعر ماءٌ
وفي الفكر وردةٌ
يصعد على سلّم الرّؤيا محفوفاً بالعتمة،
ويهبط مغموراً بالضوء.

باب اللاشيء

مفتوحٌ دائماً على كلّ شيء.

سأله الضوء:

«هل تسمع صراخي

عندما أخرج من رحم الشمس؟ »

الذاكرة كتابٌ مفتوح،

إقرأه إن كنت فرِحاً

وأغلِقْه إن كنت حزيناً.

قال لأقفاله: أنت المحيطات،

وقال لأمواجها : خذي المفاتيح.

يكتب كمن يزرع وردةً، لغاية واحدة:

أن يلبّي رغبة العطر.

(VIII)

أنوثة

كان إيقاع قدميه – عَنَيتُ التاريخ، يعلو هانئاً حول صخَب

فتياتٍ وفتيانٍ يقتحمون

محيطات الرغبة

زهوٌ آخر أن تفتحَ الأنوثة الكرديّة بيتها لأختها العربيّة،

ولأختها السريانيّة

ولأختها الصابئيّة المندائيّة

زهوٌ آخر أن تتلاقى أطراف الأنوثة في العراق

كما لو أنها بيتٌ لإيلافِ
التعدّديّة العراقيّة،
ضمّي إليكِ، إذاً، أيتها الأنوثة جسدَ الفجر،
وقولي له أن يرسمَ وجهَك
على ذهبِ الوقت

مثلك أفكر في حياةٍ تؤاخي بين السماء والسرّة،
وتجعل من الأرض
سريراً للحبّ
مثلك أقف على شرفة الكون
حيث يضطرب القمر تحت أهدابك العاشقة،
مثلك، أرى كيف ينسكب الزمن في موسيقى الدمع
الذي لا يزال ينسكب
حزناً على شقاء العالم،
وأرى كيف ترسمين للمستقبل شرفاتٍ
تتعانق فيها أطراف الأرض
وسواءٌ أيتها الأنوثة الكرديّة، فقدت حبيبَك
في كهوف الأمن الأحمر، أو في حقول
حلبجة أو في قمم الجبال فأنت الوردة
التي يتنشّقها الشعراء والعشّاق، وأنتِ الجراحُ
التي يتسلّحون بها لمحوِ آلات القتْل

وكنت رأيتُ في الجامعة قناديلَ ليست إلاّ وجوه فتياتٍ

رأيت فيها ما يجمع تقاليدَ الماضي في حقائب تُقذَفُ إلى الفراغ
حيث لا مكان إلاّ للفراغ والريح ولذلك الهباء الذكوريّ:
ضلع آدم

(IX)

عصف

ثمّة بشرٌ لايزالون يقتلون البشرَ بدرهمٍ يسندُ عمودَ السماء،
أو بسيفٍ يطيلُ قامةَ العرش غيرَ أنهم يفعلون ما يفعلون
كأنهم يحرقون الكهرباء بالقشّ، والرّعدَ بالريشة
أو كأنّهم ينتزعون من قميص الليل أزراره الكوكبية
فيما يُطلقون الرصاص على النجمة
التي سمّاها الفلَكيّ العربيّ الزُهرة

وها هو الاحتمال كمثل ريحٍ عاصفةٍ تزعزع بيتَ الواقع،
وتوشك أن تهدمه من يقدر أن يتنبّأ بنيّة الرّيح؟
من يعرف ماذا تُضمر العاصفة؟
وتلك هي بيضة الزمن مضغوطةٌ دائماً بين الأصابع
ولا مفرّ من أن تنكسر: ما في البيضة غيرُ الإرادة —
ألهباءُ للهباء،
والجَذرُ للجَذر
هنا وهنالك
في خطواتٍ على حبل العمل ـ ممدوداً
فوق هاوية التاريخ

مَنِ الصديقُ في هذا العَصْفِ الذي يهزّ الخرائط؟
الصحراء واقعٌ، وليست الصخور ألفاظاً،
وها هي الأيامُ رياحٌ تتلاقح.

المشهدُ حبرٌ لكلّ افتراضٍ ولكلّ احتمال، .
الهدهدُ ثائرٌ على سيّده،
وليست البومة الحكيمة عمياء.

بَنَتِ العواصفُ منازلَ هدّمتها. كتب الجسدُ نصوصاً مزّقها
وما هذه اللهجاتُ التي تهرول في شفاه الأيام جامحةً
بين ثالوث المتوسّط المحيط الهادئ المحيط الأطلسيّ؟
ملائكة الظنّ تسيل في دمٍ بلون النبوّات.
الغسقُ يمجّد براءة الفصول الفصول تتعثّر بأشلائها
فيما تمجّد براءة الشمس.
صقيع أفكارٍ يتغلغل في خطوات الشوارع.
العابرون جراحٌ والزمن شظايا زجاجٍ والعالم سيلّوفان.
ربّما يحقّ لي أن أصغي إلى الأنوثة الكرديّة:
"كلاّ لن أفارقَ الأنوثةَ العربيّة في بغداد،
ولن أحتضنَ إلا الضوء وصداقة الضوء".
ربّما يحقّ لي أن أفكر وأرفض أن تكون لي أفكارٌ خواتمُ
ربّما يحقّ لي أن تظلّ أفكاريَ امتحاناً لنفسي وللحياة والواقع.

لكن،
ينهض في مشاع البرازخ تورّمٌ يكسر فرجارَ النّظر

ويهجم جالساً على بَرْدَعةِ حصانٍ ذرّيّ
تورّمٌ يتكدّس في طويّة العالم
هل أغلق السماء؟ هل أسمع،
هل أطيع هلوسةَ الجذبِ الملائكيّ؟
كلّ ملاكٍ دسيسةٌ، وكلُّ لذّةٍ شَعْشَعة
خذني إليكَ يا جذرَ السَّوسن، واسطعْ في خلاياي
اللاّنهاية تستيقظُ في تَداخلٍ ضوئيّ مع الأنوثة،
وتستبطن جسدي
أعطني أيّها الصلصالُ، يا ترابَنا الحيَّ،
أن أُبَسْتِنَ المسافات، وأن أخالطَ عنّابَ السّرائر
الحضورُ فيك فاتحة البصَر،
والغيبُ نرجسُ البصيرة

(X)

نيلوفر

بين 14 ـ 24 نيسان 2009

كان لي داخل الليل في السليمانية واربيلَ ليلٌ آخر،
ليلٌ كان يسبقني
دائماً .
يقفز من سريري ويخرج من النافذة
لكي يُمسكَ بزنّار الشمس،
وهي تنهض من سريرها.
كان لي ضوءُ قمَرٍ خفيّ

يتيح لي أن أقرأ ما كان يكتبه النيلوفر في بحيرةِ
الظنِّ، وأن أقرأ كلّ شيء حتّى تجاعيد العشب
وعندما كان الأفق أمامي يرقص احتفاءً بالنباتاتِ
وأريجِها الضائع في الحقول،
كان هذا القمر يظهر لي بغمّازتين وشامةٍ على خدّه الأيسر.
إنه القمر الذي يعلّم فتنةَ الكشف
هكذا كنت أتذكّر كيف كانت تمتزج الطبيعة والأرض،
الأمّ والسماء نفسها
بلغةٍ أمّ تتمرّد بها الأنوثة على ضلع آدمَ
لكي تتساوى بآدمَ نفسه،
ولكي تدعو من جديدٍ نوحاً
من أجل أن يعيدَ النظر في هندسة فُلْكِه،
وفي وحْلِ طوفانه
وكانت الكلمات الأولى
التي تخرج من شفاه الأشجار والينابيع تتسلّق
الجبالَ لكي تتنشّقَ الهواءَ الأوّل قبل وصولها إليّ
وكان للبشر الذين التقيتهم
وجوهٌ يمتزج بعضها بضوءٍ كأنّه الدّمع،
ويمتزج بعضها بشررٍ كأنه
يتطاير من جمر التاريخ
وكان يُخَيَّل إليّ أنّ ثمّة صوتاً يسألني:
أنتَ، أيّها المترحّلُ، العارفُ لؤلؤَ المسافات،
أنت أيّها العابر الذي يستمسك بعروة الرّيح،
قلْ لي من أين جِئتَ، ومن تكون؟

الوقتُ إناءٌ ينضح بتاريخٍ يلتهم نفسه،
باشباحٍ لها قرونٌ من الرّمل
وأقدامٌ من الرّيح.
الوقتُ قصَبٌ يعطي سكّرَه للذرَّة، وجذورَه للغيوم
وقتٌ .
قمَرٌ وشمسٌ في قَرنَي ثورٍ اسود.

كيف يتغيّر الوقت؟
علّقتُ نجمةً على رأسِ نخلةٍ
تحيّةً لوردةٍ تسكن في أبديّة العطر.
وسوف أحاول أن أتدبّر أمري، في ما تبقّى:
أعلنت حرباً لا تنتهي بين اللانهاية والله
نعم، أيتها اللانهاية،
سأقيم القطيعة مع بشرٍ
تتقطّع حبالُ أصواتهم بين شفتَيَّ
تاريخٍ كاذب،

ولن أخلقَ على صورتكِ إلاّ شيئاً واحداً:
الشّعر.
هكذا يُخَيَّل إليّ الآن،
كأنني أتحوّل إلى جبلٍ تارةً، وتارةً إلى بحيرة
وفيما يبكي صفصافُ الذاكرة حول الأنقاض،
تهدر حولي، في كلّ مكان،
مياهُ الولادات

ثبت المصادر والمراجع

1. اتجاهات التأويل النقدي من المكتوب إلى المكبوت – دراسة، محمد عزام، دمشق–سوريا، 2008.
2. اتجاهات النقد الفرنسي المعاصر، نهاد التكرلي، الموسوعة الصغيرة (36)، دار الحرية للطباعة –بغداد، 1979.
3. استيعاب النصوص وتأليفها، أندرية جاك ديشين، ت: هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت – لبنان، 1991.
4. الأسلوبية، بيير جيرو، ت: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب – سوريا، ط2، 2008.
5. الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدّي، دار الكتاب الجديد، بنغازي – ليبيا، بيروت – لبنان، ط5، 2006.
6. إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية، د. عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر – العاصمة والدار العربية للعلوم- ناشرون، بيروت –لبنان، ط1، 1426هـ - 2005م.
7. إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد – د. يوسف وغليسي – منشورات الاختلاف – الجزائر – ط1 – 1429هـ - 2008 م.
8. إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هايدجر، إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف، الجزائر– العاصمة و الدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت –لبنان، ط1، 1427هـ 2006م.
9. أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، ت: د. أبوالعيد ديدو، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا، ط1، 2003.
10. أطلس dtv الفلسفة مع 115 لوحة بيانية ملوّنة، بيتر كونزمان، فرانز–بيتر بوركارد، فرانز فيدمان، اللوحات الملوّنة من إعداد أكسل فايس، ت: د.جورج كتورة، المكتبة الشرقية، بيروت- لبنان، 2001.
11. أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيديجر، إبراهيم أحمد، منشورات الاختلاف- الجزائر والمركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، والدار العربية للعلوم- بيروت، ط1، 1429هـ- 2008م.
12. بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، عالم المعرفة (317)-الكويت، 1413هـ - 1992م.
13. بلاغة المكان – قراءة في مكانية النص الشعري، فتحية كحلوش، دار الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2008.
14. بنية النص الروائي- دراسة، إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف- الجزائر والمركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، والدار العربية للعلوم - بيروت، ط1، 1431هـ- 2010م.

15. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، د. حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط3، 2000.
16. البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان وآخرون، راجع الترجمة: محمّد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت -لبنان، ط2، 1986.
17. التبئير الفلسفي في الرواية - مقاربة ظاهراتية في تجربة سليم بركات، د شاهو سعيد، دار سردم للطباعة والنشر، السليمانية - إقليم كردستان العراق، 2007.
18. ترويض النص - دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، حاتم الصكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر. 1998.
19. جادامر - مفهوم الوعي الجمالي في الهرمينوطيقيا الفلسفية، د. ماهر عبدالمحسن حسن، دار التنوير، 2009.
20. جدلية الزمن، غاستون باشلار، ت: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر، بيروت-لبنان، ط2، 1988.
21. الجغرافيا الثقافية - أهمية الجغرافيا في تفسير الظواهر الإنسانية، مايك كرانغ، ت: د. سعيد منتاق، عالم المعرفة (317)-الكويت، 2005.
22. جماليات الأسلوب والتلقي، أ د. موسى ربابعة، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد- الأردن، ط1، 2000.
23. جماليات التلقي- دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجانج إيزر، د. سامي إسماعيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.
24. جماليات الشعرية، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد كتاب العرب - دمشق، سلسلة الدراسات (4) 2008.
25. جماليات المكان، غاستون باشلار، ت:غالب هلسا، كتاب الأقلام- دار الجاحظ للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد،1980.
26. جمالية التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، ت: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1، 2004.
27. الحبّ والغرب، دينيس دي روجمون، ت: عمر شحاشيرو، وزارة الثقافة - الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- 2008 .
28. حدس اللحظة، غاستون باشلار، ت: رضا عزوز وعبدالسلام زمزم، مشروع النشر المشترك: دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد والدار التونسية للنشر، 1986.
29. الحقيقة والمنهج-الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، هانز جورج غادامير،ت: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: د. جورج كتورة، دار أويا، طرابلس-ليبيا، ط1، 2007.

30. الخبرة الجمالية- دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (هيدجر، سارتر، ميرلوبونتي، دوفرين، إنجاردن)، سعيد توفيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 1412هـ-1992م.

31. الخروج من التيه- دراسة في سلطة النص، د.عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة(298)- الكويت 2003.

32. خطاب الحكاية – بحث في المنهج، جيرار جينيت، ت: محمد معتصم و عبدالجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ط2، 2000.

33. دلائل الإعجاز، الشيخ الإمام أبو بكر عبد القاهر بن عبدالرحمن بن محمّد الجرجاني النحوي (-471 أو474هـ)، قرأه وعلّق عليه محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط5، 1424هـ-2004م.

34. الدلالات المفتوحة – مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، أحمد يوسف، منشورات الاختلاف- الجزائر والمركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، والدار العربية للعلوم- بيروت، ط1، 1426هـ- 2005م.

35. دليل الناقد الأدبي - إضاءة لأكثر من خمسين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2، 2000.

36. الذاكرة، التاريخ، النسيان، بول ريكور، ترجمة وتقديم وتعليق د. جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت - لبنان، ط1، 2009.

37. الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ت:د.أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب – القاهرة، 1972.

38. الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي (2)، بول ريكور، ت: فلاح رحيم، راجعه: د. جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة- بيروت-لبنان، ط1، 2006.

39. الزمان والسرد- الزمان والمروي (3)، بول ريكور، ت: سعيد غانمي، راجعه: د. جورج زيناني، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت - لبنان، ط1، 2006.

40. السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، د. عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1992.

41. سميولوجية الشخصيات الروائية، فليب هامون، ت: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كليطو، دار الحوار، اللاذقة – سورية، ط1، 2013.

42. سيمياء العنوان، بسام قطوس، عمان- الأردن، ط1-2001.

43. السيمياء والتأويل، روبرت شولز، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1994.

44. السيميائيات السردية، سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1، 2012.

45. صراع التأويلات – دراسات هيرمينوطيقية، بول ريكور، ت: د.منذر عياشي، مراجعة د. جورج زيناني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت –لبنان، ط1، 2005.

46. طرق هيدغر، هانز جورج غادامير، ت: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، بيروت – لبنان، ط1، 2007.

47. عتبات – ج. جينيت من النص إلى المناص، عبدالحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة- الجزائر و الدار العربية للعلوم-ناشرون، بيروت –لبنان ط1، 1429هـ – 2008م.

48. عصر الهرمنيوطيقا أبحاث في التأويل، إعداد وترجمة: خالدة حامد، منشورات الجمل، ط1، بغداد – بيروت، 2014.

49. علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، يان مانفيد، ت: أمالي أبو رحمة، دار نينوى، دمشق- سوريا، ط1، د. ت

50. علم اللغة العام، فردينان دي سوسور، ت: د. يوئيل يوسف عزيز، مراجعة النص العربي: د. مالك المطلبي، دار آفاق عربية، بغداد – العراق، 1985.

51. علم النفس الاجتماعي، جودة بني جابر، مكتبة دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، 2004.

52. عودة الى خطاب الحكاية – جيرار جنيت – ت: محمد معتصم – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – بيروت – ط1 – 2000.

53. الغرابة-المفهوم وتجلياته في الأدب، د. شاكر عبدالحميد، عالم المعرفة - 384، الكويت، 2012.

54. فعل القراءة- نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، فولفغانغ آيزر، ت: د.حميد لحمداني، د. الجلالي الكدية، الفاس-المغرب، د.ت.

55. فكرة الفينومينولوجيا، إدموند هوسرل، ت: فتحي أنقزو، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ط1، 2007.

56. فلاسفة القرن العشرين – عصر التحليل، موتون وايت، ت: أديب يوسف شيش، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2010.

57. فن الحب – بحث في طبيعة الحب وأشكاله، إريك فروم، ت:مجاهد عبدالمنعم مجاهد، دار العودة، بيروت – لبنان، 2000.

58. فن القص في النظرية والتطبيق، د.نبيلة إبراهيم، دار الغريب، د.ت.

59. في النحو العربي قواعد وتطبيق، د.مهدي المخزومي، دار الرائد العربي، بيروت –لبنان، ط2، 1406هـ – 1986م.

60. في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، د. عبد الملك مرتاض، دار المعرفة (204)، الكويت، 1988م.

61. في النقد والنقد الألسني، د. إبراهيم خليل، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2002.

62. الفينومينولجيا عند هوسرل، سماح رافع محمد، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، 1991.
63. القارئ في النص- مقالات في الجمهور والتأويل، سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، ت: د. حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان وطرابلس - ليبيا، ط1، 2007.
64. قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1997.
65. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، ت: د. منذر عيّاشي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط2، 2007.
66. قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال - الدار البيضاء، ط1، 1988.
67. الكلام والخبر- مقدمة للسرد العربي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط1، 1997.
68. الكينونة والزمان، مارتن هيدغر، ترجمة وتعليق: د. فتحي المسكيني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي – ليبيا، بيروت – لبنان، ط2، 2013.
69. لسان العرب، الإمام العلاّمة أبو الفضل جمال الدين محمّد بن مكرم بن منظور (-711هـ)، طبعة ملوّنة، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التأريخ العربي، بيروت- لبنان، ط3، د.ت.
70. لمحة عن عينكاوة – ماضيها وحاضرها، حنا عبدالأحد روفو، مطبعة وزارة التربية، أربيل – إقليم كردستان العراق، ط2، 2003.
71. ما هو النقد، بول هير نادي، ت: سلافة حجاوي، مراجعة: د. عبدالوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1989.
72. مدخل إلى السيمائية السردية والخطابية، جوزيف كورتيس، ت: د. جمال حضري، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 1428هـ - 2007م.
73. مدخل إلى علم السرد، مونيكا فلودرنك، ت: د. باسم صالح حميد، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2012.
74. مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تأليف: مجموعة من الكتاب، ت: د. رضوان ظاظا، سلسلة عالم المعرفة (221)، الكويت، 1997.
75. مدخل إلى نظرية القصة- تحليلاً وتطبيقاً، د. سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد والدار التونسية للنشر، 1986.
76. المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيكية، د. عبدالعزيز حمودة، عالم المعرفة - 232- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب- الكويت، ذو الحجة 1418 هـ - نيسان 1998م.
77. المرايا المقعّرة نحو نظرية نقدية عربية، د. عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة (272)- الكويت، 2002.

78. مشكلة الحياة، د .زكريا إبراهيم، مكتبة مصر، مصر، د .ت.
79. المصطلحات الأدبية الحديثة – دراسة ومعجم إنجليزي – عربي، د .محمد عناني، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، بيروت – لبنان، ط1، 1996.
80. معاني النحو، د .فاضل صالح السامرائي، دار الفكر، عمان– الأردن، ط2، 1423هـ–2003م.
81. المعتمد الأدبي في التفكيك – هيدجر، بلانشو، دريدا، تيموثي كلارك، ترجمة وتعليق: حسام نايل، مراجعة: محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011.
82. معجم العلوم الإنسانية، بإشراف: جان فرنسوا دورتيه، ت: د. جورج كتورة، كلمة ومجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط 2، 1432هـ – 2011م.
83. المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني– مكتبة المدرسة، بيروت – لبنان، 1982.
84. معجم المصطلحات الأدبية، بول آرون-دينيس سان-جاك-آلان فيالا، ت: د. محمد حمود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط1، 1499هـ – 2012م.
85. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، – عرض وتقديم وترجمة: د. سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني – بيروت، سوشبريس – الدار البيضاء – المغرب، ط1، 1405هـ – 1985م.
86. معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبدالله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة الثانية، 1996.
87. المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، وليم راي، ت: د .يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون– بغداد، ط1، 1987.
88. المغامرة السيميولوجية، رولان بارت: ت: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش – المغرب، ط1، 1993.
89. مفهوم السلب عند هيجل، يوسف سلامة، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، 2001.
90. مقدمة في علم الاستغراب، د. حسن حنفي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط3، 1427هـ – 2006م.
91. مقدمة في النظرية الأدبية، تيري إيغلتن، ت: إبراهيم جاسم العلي، مراجعة د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد، 1992.
92. مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبريت، ت: د. الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، 1412هـ – 1991م.
93. مناهج النقد المعاصر، د. صلاح فضل، دار الآفاق العربية، مصر – القاهرة، 1996.
94. المنعرج الهرمينوطيقي للفينومينولوجيا، جان غراندان، ت: د. عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – العاصمة والدار العربية للعلوم - ناشرون، بيروت – لبنان، ط1، 1428هـ 2007م.

95. من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، عبد الكريم شرفي، الدار العربية للعلوم ناشرون- الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

96. من الكائن إلى الشخص- دراسات في الشخصانية الواقعية، د. محمّد عزيز الحبابي، دار المعارف بمصر، ط2، 1968.

97. المنهج الجدلي عند هيجل، إمام عبد الفتاح إمام، دار المعارف، القاهرة، ط2، د.ت.

98. موسوعة السرد العربي، د. عبد الله إبراهيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 2005.

99. موسوعة علم الإنسان، المفاهيم والمصطلحات الأنثروبولوجية، شارولوت –سميث، ت:مجموعة من أساتذة علم الاجتماع بإشراف محمّد الجوهري، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، 1998.

100. موسوعة الفلسفة، د. عبد الرحمن بدوي، منشورات ذوي القربى، ط1، قم – إيران.

101. موسوعة النظريات الأدبية، د. نبيل راغب، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ط1، 2003.

102. النار في التحليل النفسي، ت: غاستون باشلار، ت: نهاد خياطة، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 1404هـ - 1984م.

103. النظرية الأدبية، جوناثان كالر، ت: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية- دمشق، 2004.

104. النظرية الأدبية، ديفيد كارتر، ت: د. باسل السالمة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2010.

105. النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سِلدن، ت: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1996.

106. نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ-1998م.

107. نظرية التلقي- مقدمة نقدية، روبرت هولَب، ت: عزالدين إسماعيل، كتاب النادي الثقافي الأدبي بجدة، ط1، 1415هـ-1994م.

108. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير (جينيت، واين بوث، بوريس أوسبنسكي، وازف، رؤسوم غيون، كريستيان أنجلي، جان إيرمان)، ت: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي- الدار البيضاء، ط1، 1989.

109. نظرية المصطلح النقدي، د.عزت محمّد جاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 2002.

110. نظرية المنهج الشكلي- نصوص الشكلانيين الروس (ياكبسون، إيخنباوم، يوري تينيانوف، شلوفسكي، توماشفسكي)، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت - لبنان و الرباط – المغرب، ط1، 1982.

111. النقد الأدبي المعاصر- مناهج، اتجاهات، قضايا، آن موريل، ث: إبراهيم أولحان ومحمد الزكراوي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1-2008.

112. نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية، جين. ب. تومبكنز، ت: حسن ناظم وعلي حاكم، مراجعة وتقديم: د. محمّد جواد حسن الموسوي، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة 1999.

113. النقد التطبيقي الجمالي واللغوي في القرن الرابع الهجري، د. أحمد عثمان رحماني، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، ط1، 1429هـ - 2008م.

114. الهجوم على الأدب، رينية ويليك، ت: حنا عبود، دمشق – سوريا، ط1، 2000.

115. هل يوجد نصّ في هذا الفصل؟ سلطة الجماعة المفسِّرة، ستانلي فيش، ترجمة وتقديم: أحمد الشيمي، مراجعة: محمّد بريري، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، ط1، 2004.

116. الوجود والزمان والسرد- فلسفة بول ريكور، ديفيد وورد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1999.

الرسائل الجامعية:

1- جيومورفولوجية منطقة (**پيره مه‌گرون**)، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة الأسكندرية، من قبل الطالب عطا حمة غريب، بإشراف الأستاذ الدكتور جودة حسنين جودة، 1983.

الدوريات:

1- تأريخ الأدب من منظور الشكلانية وجمالية التلقي، الهاشم أسمهر مجلة علامات، العدد 13- 2004 .

2- الظاهراتية والهرمينوطيقا ونظرية التلقي، تيري إيجلتون، ت: محمد خطابي، مجلة علامات –العدد3- السنة الأولى ربيع - 1995.

3- النص والقارئ، حوار مع فولفغانغ آيزر، قامت بإجرائه: سوزان تيلر، ت: محمّد درويش، مجلة الأقلام، العدد :1-2، السنة السابعة والعشرون، كانون الثاني- شباط ، بغداد- 1992.

4- جذر السوسن، أدونيس، جريدة بدرخان الأسبوعية الصادرة باللغة الكردية في مدينة السليمانية، ع119، في 2009/6/8.

المصادر الالكترونية:

1- -نظرية التلقي: Reception theory شبكة النبأ المعلوماتية- الأحد 12 آب/2007 – 28/رجب/1428.

كشاف أهم المصطلحات الواردة في الكتاب

العربي	الانكليزي	تعريف بالمصطلح
الأبستمولوجيا	Epistemology	نظرية المعرفة أو فلسفة العلوم. وهي مبحث من المباحث الرئيسة في الفلسفة.
الاختلاف	difference	مصطلح من مصطلحات تفكيكية جاك دريدا، ويشير المصطلح إلى عدم وجود أيّ معان محددة للكلمات.
الآخر	Other	مصطلح مستقى من نظريات فرويد، ثم انتقل إلى النقد النسوي، ومعناه أنّنا إذا وضعنا شخصاً ما أو مجموعة أو مؤسسة في موقع الآخر أو المختلف عنّا، فإنّنا نضعه خارج سياق انتمائنا.
الأستاطيقا – علم الجمال	Aesthetics	الأستاطيقا أو الجمالية أو علم الجمال؛ يعرّف بأنّه المعنى الشامل لعلم النشاط الجمالي للإنسان، والمضمون الجوهري للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال. وقد أصبح علماً مستقلاً على يد الفيلسوف الألماني بومكارتن سنة (1742).
التأليف والاختيار أو المحور الأفقي والعمودي.	Paradigm	الاستبدال (المحور العمودي) مجموعة من الوحدات التي يمكن أن تترادف (تتناوب) مع وحدة لغوية معطاة، والتي بوسعها الظهور في السياق نفسه، أو هو وصف من العناصر التي يحتمل أن تشغل الموضع نفسه من السلسلة التركيبية. لتغدو الاستبدالية مجموع العناصر القابلة للتناوب أو التبادل في موضع معين من رسالة ما. وفي المقابل هناك المحور العمودي الذي يتمثل في مجموعة البدائل أو الأضداد أو المترادفات التي من شأنها أن تحلّ محلّها لكن قامت المفردة المختارة بإزاحتها ووقع الخيار عليها بدلاً من غيرها. سنضرب على ذلك مثلاً بكلمة (طفل)، ولتكن هي موضوع

		الرسالة: فالمتكلم يقوم بعملية اختيار من بين مجموعة الأسماء الموجودة المتشابهة تقريباً، مثل، طفل، صغير، وليد، رضيع. وتتعادل هذه الكلمات كلها تقريباً من بعض وجهات النظر. ولكي يعلّق فيما بعد على هذا الموضوع، فإنّه يقوم بعلمية اختيار لفعل من الأفعال الدلالية المناسبة، مثل: نام، نعس، رقد، غفا، وتتآلف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية. هكذا نرى أنّ الانتخاب يقوم على قاعدة التعادل، والتماثل، والتنافر، والترادف، والتضاد، بينما يقوم التأليف وبناء المتوالية على المجاورة. والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التعادل المحوري للانتخاب على محور التأليف. وهما مصطلحان أساسيان من مصطلحات رومان ياكبسون.
أفق التوقع	Horizon Expectation	مصطلح من مصطلحات جمالية التلقي، أخذه ياوس من مفهوم (انصهار الآفاق) لدى جادامير، فذهب إلى القول إنّ تلقّي النصوص الأدبية يتم من خلال أفق توقّعات القرّاء.
أنتولوجيا	Ontology	مبحث من مباحث الفلسفة الرئيس، يدرس الوجود كما هو ويستكنه أبعاده، وقد توسعت الدراسات الأنتولوجية على يد الفلاسفة الظاهراتيين والوجوديين في العصر الحديث.
انصهار الآفاق	Fusion of horizons	من مصطلحات جادامير، إذ يرى جادامير أنّ تأويلات الأدب الماضي كلّها تنشأ نتيجة حوار بين الماضي والحاضر.
الأيدولوجيا	Ideology	نظام فكري، أو نسق من الأفكار التي تعتنقها مجموعة من البشر.
البارادايم	Paradigma	المقصود بمصطلح البارادايم - الاستبدال (باللاتينية: Paradigma) بأنه (الأنموذج الفكري) أو (الأنموذج الإدراكى) أو (الإطار النظرى)، وقد

		ظهرت هذه الكلمة منذ أواخر الستينيات من القرن العشرين في اللغة الإنجليزية بمفهوم جديد ليشير إلى أي نمط تفكير ضمن أي تخصص علمي أو موضوع متصل بنظرية المعرفة «الإبستيمولوجيا». وقد كانت الكلمة في أول الأمر قاصرة على قواعد اللغة، حيث كان تعريف قاموس ميريام ويبستر للكلمة من ناحية الاستخدام المتخصص لها في قواعد اللغة أو الكتابة الإنشائية كتشبيه أو حكاية. وفي علوم اللغة أيضا استخدم فرديناند دوسوسير كلمة باراديم لتشير إلى طائفة من العناصر ذات الجوانب المتشابهة، وهي داخلة في تعريف عملية الكلام ذاتها، ويقصد بها مجموعة الألفاظ التي يمكن للمتكلم أن يأتي بأحد منها في كل نقطة من نقاط سلسلة الكلام ومجموعة تلك الألفاظ القائمة في الرصيد المعجمي للمتكلم والتي لها طواعية الاستبدال فيما بينها معتمدة على علاقات من قابلية الاستعاض تسمّى العلاقات الاستبدالية، ولذلك أطلق عليها محور الاختيار. من هنا كان احتفاء كثير من الدارسين الأسلوبيين بمفهوم ياكبسون للأسلوب على أنّه إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع. ينظر الأسلوبية والأسلوب، د. عبدالسلام المسدّي: 108. وإشكالية المصطلح من الخطاب النقدي العربي الحديث: 199 - 200
البنيوية	Structuralism	البنيوية منهج نقدي داخلي يحلّل النصوص تحليلاً آنياً محايثاً، إنّها ترى أنّ النص بنية لغوية متعالقة ووجوداً كلياً قائماً بذاته مستقلاً عن غيره.
التأويلية – الهرمنيوطيقا	Hermenutics	مجموعة المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق العلامات واكتشاف معانيها. انتقل المصطلح أساساً من مجال علم اللاهوت إلى عالم

		الأدب والنقد الأدبي على يد (فريدريش شلايماخر، الذي رآى أنّ التأويل نظرية فنية، أو هو أداة فهم، عن طريقه وفي إطار مجموعة شروط معينة نعي تعبيرات الحياة.
التحقيق	actualization	يعني المصطلح عند (رومان إنجاردن): قيام القارئ بملء الفراغات المتروكة في النص. واستفاد آيزر من إنجاردن فنجده يجعل بنية الفراغات والفجوات شرطاً من شروط قوة النص الأدبي، لأنّها تسمح للقارئ بالمشاركة عبر ملئها، وبهذه المشاركة يتحقق العمل الأدبي. من هنا واستناداً إلى هذا الفهم قُسّم العمل الأدبي إلى قطبين؛ فني artistic وجمالي esthetic. أما ياوس وهو الرائد الأول في مدرسة كونستانز، فهو يعتقد أنّ الذي يقي تأويل قارئ حديث لعمل قديم من الارتجالية وعدم الانضباط هو حدود الأفق التأريخي والاجتماعي وشروطهما، وذلك لأنّ النص نفسه يحفز القارئ أن ينجز العمل مع المؤلف، وبهذا فإنّ للقارئ دوراً كبيراً في بناء المعاني.
التذاوت	Tmaot	مصطلح من مصطلحات الفينومينولوجيا، إذ ترى الظاهراتية أنّ الآخرين (الموضوع) موجودون في أعماقنا وتسمّي الوجود للآخرين بـ(التذاوت)، وهو يعدّ إنجازاً من إنجازاتها، فمن خلاله تقوم الظاهراتية بالتأمل في كيفية التواصل لـ(الأنا) التي ترتبط بأحداثها المعيشة مع (الآخر – الغريب)، وهي في هذا تقول إنّ الإنسان يعيش في عالم يُختبر في الوقت نفسه من قبل الآخرين، وهو عالم مشترك بيننا فالعالم بذلك هو عالم لكل واحد، وهو أيضاً محدود بطريقة تذاوتية.
التزامنية	Synchcrony	التزامنية أو الآنية مصطلح من مصطلحات الدراسة اللسانية عند سوسير، ويعنى منهجياً

		تقدير الأشياء من وجهة نظر محددة بنقطة زمنية معيّنة، يتناول الباحث من خلاله دراسة ظاهرة من ظواهر اللغة أو حالة إنسانية محددة في حيّز مكاني محدّد، بصرف النظر عن حالة الظاهرة المدروسة من قبل، وهو منهج وصفي، يصف الباحث عبره اللغة من داخلها، ويسعى إلى الوقوف على القوانين التي تنتظم بها.
التعاقبية	Diachronie	مصطلح من مصطلحات الدراسات اللسانية، وهو – منهجياً – يعني تقدير الأشياء من وجهة نظر تطورية (تأريخية) من خلال تعاقب الزمن عليها، ويعنى الدارسون من خلاله بدراسة ظاهرة من ظواهر اللغة عبر تطورها الزمني.
التعليق	Epoche – phenomenological reduction	إبوخ كلمة يونانية استعملها الشكاك اليونانيون اصطلاحاً للدلالة على وقف أو تعليق الحكم على الأمور المادية منها والمعنوية بسبب عجز الإنسان عن الوصول إلى معرفة صحيحة أو يقينية. وجاء هوسرل في القرن العشرين ليستخدم هذا اللفظ بمعنى مختلف تماماً عن معناه عند الشكاك اليونانيين؛ إذ استعمله بمعنى الوصول إلى الحقيقة من خلال العودة المباشرة إلى الأشياء، عبر الرجوع إلى الوقائع المحضة دون التأثر بالأحكام السابقة المتعلقة بها، أي وضع العالم الخارجي بين قوسين.
التغريب	Estrangement	التغريب هو تحويل الشيء إلى دائرة جديدة للإدراك، أي التحويل الدلالي المتميز المتحقق بفضل المجاز، ويعد هذا التحويل الغاية الرئيسة للشعر وعلة وجوده. إن الشاعر وهو ينزع الشيء من سياقه المعهود ويوحد التصورات المتباينة يوجه ضربة قاضية للكليشيهات اللفظية، ويقضي على الاستجابات المتكررة دوماً، ويرغم القارئ والمستمع

		على إدراك أكثر سمواً للأشياء ولنسيجها المحسوس. إن عملية التحويل الخلاق للأشياء تغيد رهافة الإحساس وتكسب العالم كثافة، فالكثافة هي الخاصية الرئيسة لهذا العالم الخاص المتشكل من الأشياء التي تمّ خلقها قصداً والتي تشكل في كليتها ما نسميه الفن.
التفكيكية	Deconstruction	منهج نقدي ومذهب فلسفي معاصر، تمثل التفكيكية حركة مضادة للبنيوية، فهي أهم عناصر ما بعد البنيوية، إن لم تكن مرادفاً كاملاً لما بعد البنيوية، أرساها الفيلسوف الفرنسي المعاصر (جاك دريدا)، ترى التفكيكية أنّ كلّ قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، وتؤكد استحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل للنصوص.
التواتر	Frequency	عرف هذا المحور بأنه يتضمن علاقات التواتر أو التكرار بين القصة والخطاب السردي. ويرى جينيت أن هذا المحور لم ينل قدراً كافياً من الدراسة من قبل نقاد الرواية ومنظريه. فيعدّه مظهراً من المظاهر الأساسية للزمنية السردية. واقترح أربعة أنماط لعلاقة التواتر في دراسة النظام الزمني في العمل السردي وهي:1- حادثة مفردة تروى مرة واحدة. 2- حادثة تقع عدة مرات وتروى عدة مرات. 3- حادثة تقع مرة واحدة وتروى عدة مرات. 4-حادثة تقع عدة مرات وتروى مرة واحدة.
جدلية – علم الجدل	dialectics	نهج لبحث الواقع من خلال التأكيد على الروابط الديناميكية التي تشد جميع الأشياء بعضها إلى بعض، وكذلك توتراتها.
الجماعات المفسّرة	Interpretive Communities	مصطلح من منظومة مصطلحات نقد استجابة القارئ، وعلى وجه الدقة إنّه مصطلح صاغه (ستانلي فيش) وعلى ضوئه يذهب إلى القول إنّ

		الجماعات المفسِّرة وليس النص أو القارئ هي التي تنتج المعنى، وهي المسؤولة عن نشوء الملامح الشكلية، فالجماعات تتكوّن من أولئك الذين يشتركون في الاستراتيجيات التفسيرية بغية كتابة النصوص، وليس من أجل قراءتها. فالقارئ ليس مطلق اليد في صنع المعنى كيفما يشاء، بل بوصفه عضواً في جماعة تكون فرضياتها هي التي تحدِّد طبيعة الاهتمام الذي توليه للنص.
جمالية التلقي	Aesthetic reception	ظهرت نظرية التلقي أو جمالية التلقي في ألمانيا في أواسط ستينيات (1966م) القرن العشرين، في إطار مدرسة كونستانز Konstanz School of Literary وبرلين الشرقية قبل ظهور التفكيكية ومدارس مابعد الحداثة على يدي كل من فولفغانغ إيزر(Wolfgang Iser) و(هانز روبير ياوسHans Robert Jauss) وعلى يد رواد آخرين في مقدمتهم (كارل هاينز شتيرلة Karl-Heinz Stehrlh) و(هانز ألريخ جمبرخت Hans Ulrich Djembrecht) و(ولف جرنمجر Wolf Jrnmger) و(جونتر فالدما Guenther Valdma) وتطورت بشكل لافت في سبعينيات وثمانينيات القرن نفسه. وهي ثمرة من ثمار التطور الجديد الذي شهدته الهرمينوطيقا في ألمانيا.
الخطاب	Discourse	اللغة المستخدمة أو استخدام اللغة، وليست اللغة كونها نظاماً مجرّداً.
الخطاب السردي	Narrtive	الخطاب السردي هو مستوى التعبير expression plane الذي يقابل القصة أو مستوى المحتوى؛ الـ(كيف) في مقابل الـ(ماذا). و لا يتقيد زمن السرد (أو الخطاب السردي) بالتسلسل المنطقي للأحداث، بمعنى أنّ التسلسل المنطقي يتعرّض للتخلخل، ولهذا أطلق (جينيت) على زمن

		الخطاب مصطلح المفارقات الزمنية أو الزمن الكاذب.
الدازاين	Dasein	الدازاين كلمة ألمانيّة، تعني الوجود الحاضر أو الوجود المقابل لعدم الوجود، ويستخدم هيديجر هذه الكلمة للدلالة على كينونة الوجود الإنساني أو كيفيّة وجوده؛ وتعني الكلمة أنّ الكائن هو موجود هنا وليس في مكان آخر، إنّه ليس كائناً صورياً من بنات أفكار الميتافيزيقيا التقليدية.
الدال والمدلول	(signifier) - (signified)	مصطلح سوسيري؛ الدال عنده هو الصورة الصوتية أو الكتابية للمدلول (شجرة) ويرتبط مع المدلول بعلاقة اعتباطية.
الراوي – السارد	Narrtor	تكوين قصصي داخلي شأنه تماماً شأن الشخصيات في السرد. إنّه ذلك الصوت الذي يروي القصة.
سوسيولوجيا الأدب	Sociology of Literature	تشتمل سوسيولوجيا الأدب على عدة مقاربات نقدية، تسعى جميعها إلى فهم دلالات المؤلفات وشرحها من وجهة نظر مفادها أنّ الحياة الأدبية جزء من الحياة الاجتماعية.
السيميائية	Semiotics - semiology	دراسة كل ما يتعلق بالعلامات والرموز، وهو علم موضوعه آليات الدلالة كلها.
الشطب أو المحو	Erasure	مصطلح من مصطلحات التفكيكية، ويقصد به شطب الكلمة من دون إزالتها .
الشعرية أو علم الشعر	Poetics – since of literature	مصطلح من مصطلحات البنيوية، وقد وضع البنيويون مشكلة المنهج نصب أعينهم، لم يكن التفسير هدفهم، بل قراءة النصوص أولاً، ثم التوصل إلى تفهم طرائق modes الكتابة الأدبية أو أنواعها، وليست الأنواع الأدبية (genres). يدرس علم الأدب since of literature أو علم الشعر مجازاً poetics أحوال المعنى وشروطه، والأبنية الشكلية التى تنظّم النص من الداخل

		وتتيح له أن يكتسب معاني كثيرة.
الشكلانيون الروس	Russian Formalism	جماعة أدبية نقدية ظهرت في روسيا سنة 1917، وهي السنة التي نشر فيها الشاب الروسي فكتور شكلوفسكي مقالته الرائدة (الفن وسيلة). نظر الشكلانيون إلى الأدب على أساس استعماله المختلف للغة، وعلى أساس هذه النظرة اعتبروا الأدب نوعاً من الكتابة. وكانت الشكلانية في الأساس تطبيقاً لعلم اللغة في دراسة الأدب.
الصيغة	Mood	تعتمد عملية القص على طريقتين أو صيغتين سرديتين أساسيتين؛ فإمّا أن يدع السارد قارئه يتابع الأحداث بشكل مباشر، وكأنها تقع أمامه دون أن يشعر بوجود وسيط أو ناقل، وهو مايسمّى بالعرض أو الإظهار(shoing) – التمثيل drama بلغة تودوروف – وإمّا أن يتكفّل هو بنقلها للقارئ بطريقة غير مباشرة عبر خطابه الخاص وهو مايسمّى بالقول أو الإخبار(telling). فتمثّل هاتان الصيغتان السرديتان الكيفية التي تتم بها عملية القص(الحكاية).
الظاهراتية – الفينومينولوجيا	Phenomenology	يدل مصطلح الظاهراتية على علم وعلى نظام من الميادين العلمية، وهو كذلك منهج وموقف للفكر الفلسفي.
العمل الأدبي	Literary work	العمل الأدبي في منظور الظاهراتية عمل متحرك، إذ إنّه – أي العمل الأدبي – لا يقتحم العالم بوصفه حزمة من المعاني المنتهية، أو المهيأة سلفاً، بل يعتمد المعنى على الموقف التأريخي للمؤول، ويدخل الماضي والحاضر في حوار أثناء القراءة، ويؤدي التواصل بين الماضي والحاضر إلى تطوير أفق المؤول.
علم السرد أو	Narratology	تسعى السردية إلى اكتشاف القوانين العامة في الخطاب القصصي.

السردية		
الفجوة أو عدم التحديد	Gap or Indeterminacy	مصطلح من مصطلحات نظريات التلقي، وهو مأخوذ أصلاً من رومان إنجاردن، وبحسبه لا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلاّ من خلال فعل التحقق القرائي وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ماهو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف على مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق.
الفلسفة المتعالية	Transcendent alism	أصل معنى الكلمة هو الفكر المجرد أو الميتافيزيقي، استناداً إلى فلسفة كانط، خصوصاً مذهبه القائل بوجود عناصر فطرية في الذهن سابقة على الخبرات الحسية، ومن ثمّ فهي (تتعالى) على الخبرة الحسية لا على المعرفة. ينطبق المتعالي عند كانط دائماً في الأصل على نوع من المعرفة، إمّا أنّه يقابل التجريبي، وإمّا أنّه يقابل العالي، وإمّا أنّه يقابل الميتافيزيقي. وقد بُني مذهب التعالية على هذا الأساس، فأصبح يعني محاولة الكشف عن الحقيقة أو الواقع من خلال العمليات الفكرية وليس عن طريق الخبرات الحسية، وارتبطت به أسماء كانط وهيجل وفيشته.
القصدية	Intentionnalit e	مصطلح ظاهراتي أخذه هوسرل من أستاذه برنانتو، ويعني المصطلح عند هوسرل أنّ الشيء والوعي الذي يدركه يجب ألاّ يعاملا ككيانين منفصلين، وإنّما يجب النظر إليهما كظاهرة واحدة، وهكذا فإنّ الشيء في ذاته لا يوجد منفصلاً عن طريقة تصوير الوعي له.
القصة	the story	القصة أو المتن أو مستوى الحبكة content plane عند السردية، هي مادة السرد وتتشكل

		من الحدث الغفل، ويخضع الزمن فيه بالضرورة للتتابع المنطقى (الكرنولوجى) للأحداث.
الكلام	Parole	الكلام – حسب تمييز سوسير بينه وبين اللغة– : هو النشاط الفردى للغة عند المستعمل أو الفرد.
الكوجيتو	Cogito	الكوجيتو Cogito أو مبدأ الشك الديكارتي، كلمه لاتينية معناها (أنا أفكر) وهي اختصار لجملة : أنا أفكر إذاً أنا موجود Cogito ergo sum. وقد صاغ الفيلسوف الفرنسى (رينية ديكارت) هذا المفهوم وتوصل إلى هذه الحقيقه عندما شك فى كل شيء، ووجد أن الشيء الوحيد الذى لا يمكن أن يشك به هو (التفكير) لأنّ الإنسان يشك، ويفهم، ويتصور، ويقرر، وينفي، ويريد، أو لا يريد، ويتخيل، ويحس عندما يفكر، ما يعنى أنّه موجود.
اللغة	Languge	ميّز سوسير بين اللغة والكلام. فاللغة نظام علامات مستقلة عن مدلولاتها الخاصة. والكلام مجموع هذه الدلالات في تشعبها. ثم استبعد سوسير (الكلام) في من حقل أبحاثه. لقد نظر سوسير إلى اللغة على أنها نظام متكامل في نقطة زمنية معينة – وليس من منظور تأرخي في تطورها التأريخى.
اللوغوس	Logos	اللوغوس كلمة يونانية؛ تعني الكلام والخطاب والعقل، وقد أخذت بهذه المعاني الفلسفة الكلاسيكية. ويعضد هيديجر وجود قيمتين مهيمنتين، لهذه الكلمة عند الإغريق هما : – المعنى المعروف بـ (القول). – ومعنى آخر هو (الامتداد)، وبهذا يثير (اللوغوس)، الإحساس بامتلاك الحقيقة. ويرث (دريدا)، تحليل (هيديجر) ليعرضه من هذا المنظور، كشكل ملموس لوجود الخطاب،

		ونمطية حقيقته. ويستعمل (دولوز) مصطلح (ضد – اللوغوس)، ليدل على تفكير، يتحدد في معارضة للمفهوم الإغريقي للتفكير.
الماهية	Essence	الماهية هي الجوهر، والماهوية: نظرية تقدم الماه أو الجوهر على الوجود.
المثالية أو الفلسفة المثالية	Idealist philosophy	ظهرت المثالية في القرن الثامن عشر الميلادي، ومن أبرز الفلاسفة الذين أثروا في المذهب، وكان لهم تأثير كبير في مجرى الفكر الأوروبي عامة، جورج باركلي وكانط وهيجل وجوهان فيشته وآرثر شوبنهور و ف.هـ. برادلي. وهي اتجاه فلسفي يبحث عن مسألة الوجود (أو الأنطولوجيا).
المروي له	Narratee	المروي له بناء داخلي محض، ومنذ اللحظة التي يتحدد فيها الراوي (بالمعنى الواسع) في رواية ما، يتعين الاعتراف كذلك بوجود شريك له، ذلك الذي يُتوجه إليه الخطاب المتلفظ. إنّ المروي له مثله مثل الراوي أحد عناصر الوضع السردي، إذ الإرسال السردي داخل النصوص لا بدّ أن يتمّ بين الراوي كونه قطب الإرسال، والمروي له كونه قطب التلقي.
المعادل الموضوعي	Objective correlative	مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف. يوفر مصطلح المعادل الموضوعي عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرح بالعاطفة فيها، لكنها – التمثيلات – تعبر عن هذه العواطف. وهو من أهم مصطلحات مدرسة النقد الجديد وأدواتها.
نظريات التلقي	Aesthetic reception	يستخدم مصطلح نظريات التلقي بمعنيين، معنى ضيق، ومعنى واسع، في الأول يأتي للإشارة

		إلى مجموعة من أصحاب النظريات المتعلّقة باستقبال أو تلقّي الأعمال الفنية وهي بهذا تشمل جمالية التلقي ونقد استجابة القاريء، ويستخدم بمعناه الأوسع للإشارة إلى أي نظريات خاصة بتذوق المشاهد أو القارئ أو السامع للأعمال الأدبية أو الفنية.
نقد استجابة القارئ	Reader-Response Theory	نشأت نظرية استجابة القاريء في سياق النقد الأنجلو-أمريكي، وارتبطت بمجموعة من النقاد أمثال: ستانلي فيش، وميكائيل ريفاتير، ونورمان هولاند، وديفيد بلايش، وإي دي هيرش، وجيرالد برنس، ووالتر ميشيز، وغيرهم كثير.
النقد الجديد	New Criticsme	يطلق مصطلح النقد الجديد على مجموعة من النقاد الأنجلو – ساكسونيين الذين نظروا منذ ثلاثينيات القرن الماضي إلى المنتج الأدبي بوصفه بنية كلية يقدمون له تحليلاً ثابتاً، وأكدوا استقلالية الأثر الأدبي، وميّزوا بين اللغة اليومية المتداولة واللغة الشعرية، وأولوا بنية القصيدة اهتماماً خاصاً، وجعلوها أساساً لتحليلاتهم الأدبية. وقد أخذ (النقد الجديد) اسمه من كتاب جو كراو رانسون John Crow Ransom (The new Critcism 1941).
الواقعية	realism	الواقعية بوصفها مذهباً فلسفياً، تضاد المثالية idealism. ففي السؤال: ما هو (الموجود؟) تجيب المثالية: الموجود شيء إمّا روحي (لأنّه توجد واقعية روحية) أو مادي. أمّا الواقعية الساذجة فهي الموقف التلقائي للإنسان، الذي يدرك الأشياء ويعتقد أنّها موجودة كما يدركها.
الوجودية	Existentialism	الوجودية تيار فلسفي مشع أكثر مما هي مذهب فلسفي منهجي ومتماسك، شارك فلاسفة عديدون في تدشينها من كيركيغارد إلى سارتر،

		يجمع بينهم إعطاء الأولوية لوصف الوجود الإنساني، ورفض الاستعانة بالماورائيات القائمة. ظهر هذا التيار أول ما ظهر في ألمانيا مع ياسبرز في قسم من خط الظاهراتية. غدت الوجودية التي تماهت مع سارتر حركة أدبية، وهكذا تميزت الوجودية في فرنسا بتلاق ما بين الفلسفة والأدب؛ راغبة في التفكير في المحسوس والفردية، وركزت على قضايا: اليومي والمعاش والملموس والمضمون العاطفي للمعرفة، وهي أمور يتصدى لها الأدب عادة. وقد وسع سارتر من دائرة وجوديته الفلسفية – الأدبية من خلال الظاهراتية.
الوحدة العضوية	Organic unity	مصطلح من مصطلحات مدرسة النقد الجديد، إذ ركز النقد الجديد على عنصر الوحدة العضوية والترابط المنطقي في العمل الأدبي، ويفترض حتى في بعض الأعمال المعقدة، مثل قصيدة (الأرض اليباب) لإليوت، أو (أناشيد) عزرا باوند- أنّ كل التناقضات الداخلية والإشارات والإيحاءات والدلالات ومناطق الغموض المسكوت عنه، تخضع لنمط واحد متّسق مفهوم ويتنظمها جميعاً.
الوعي	consciousness	هو إدراك النفس لأحوالها وأفعالها. أو هو حضور العقل أمام ذاته في فعل الإدراك والحكم. والوعي في الظاهراتية مرتبط بالكينونة الإنسانية، فتحت تأثير برنانتو الذي تصوّر الوعي على أنّه إحالة وقصدية، إذ رأى هوسرل أنّ الوعي هو الأساس الأصيل في تقرير الوجود كله، ذلك أنّ الوعي كله هو وعي بشيء.



الأستاذ المساعد الدكتور يادكار لطيف الشهرزوري

- باحث وأكاديمي من إقليم كوردستان العراق.
- رئيس قسم اللغة العربية، في كلية اللغات – جامعة صلاح الدين – أربيل.
- أستاذ النقد الحديث والسرديات.
- صدرت له أربعة كتب مطبوعة:

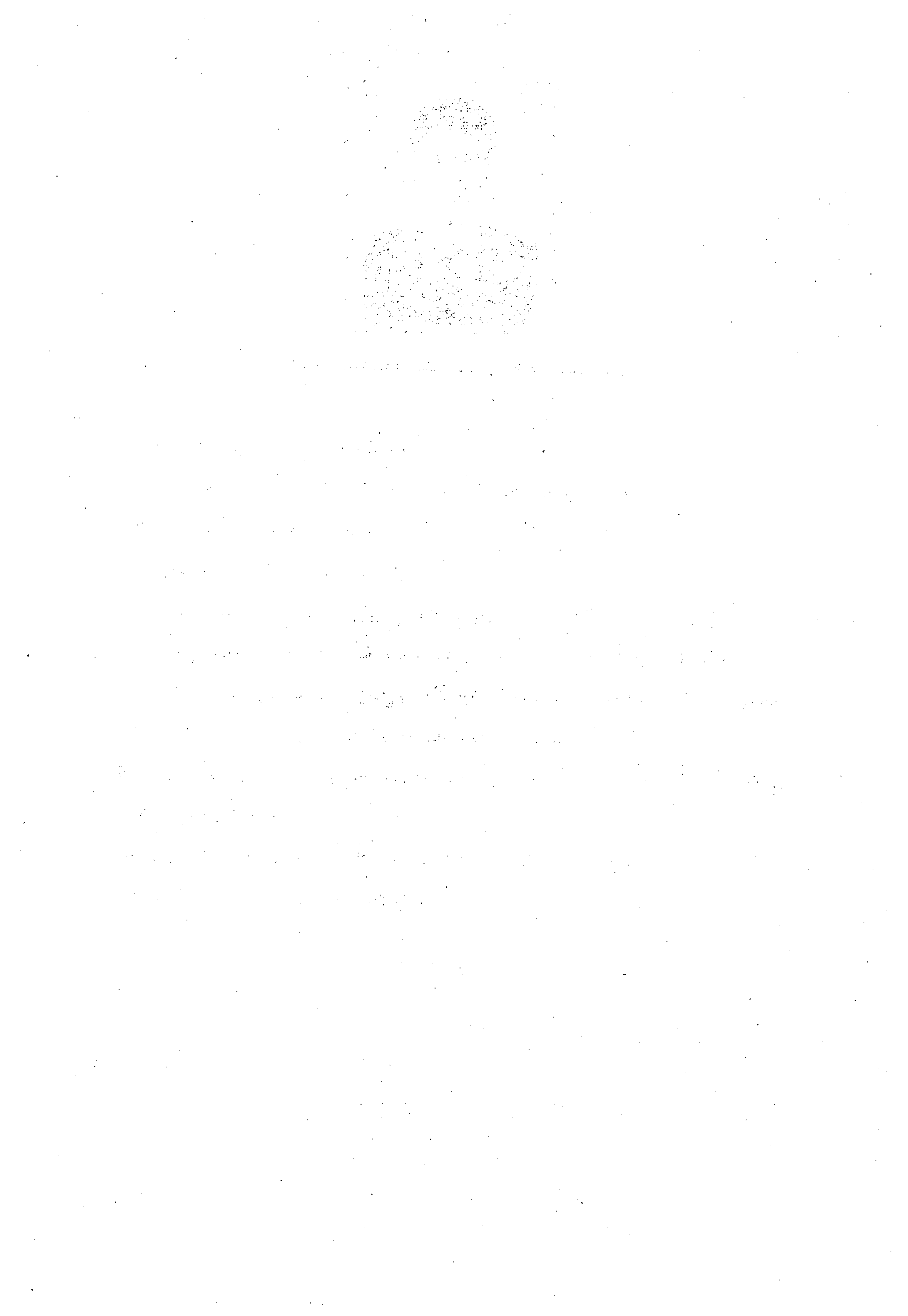
1- جماليات التلقي في السرد القرآني. عن دار الزمان بدمشق 2010.

2- المفاتيح الشعرية – قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد. عن دار الزمان بدمشق 2012.

3- تيۆرەكاني وەرگرتن لە ئێستاتيكاي وەرگرتنەوە بۆ رەخنەي هاتنەوەلآمي خوێنەر. (باللغة الكوردية) عن مركز كلاويز الثقافي- السليمانية – إقليم كوردستان- 2012.

4- ديارده كەرايي و رەخنەي ئەدەبي (باللغة الكوردية)، عن دار فيربوون، أربيل – إقليم كوردستان- 2015.

- ونشر عدة بحوث أكاديمية ومقالات فكرية وثقافية في الدوريات المحلية.
- له مشاركات في المؤتمرات المحلية والدولية.



صدر عن الدار

- اللغة كائن حي، رؤية ونظرة فكرية حول اللغة الكردية انموذجاً، د. آزاد حموتو.
- اتجاهات الخطاب النقدي العربي وأزمة التجريب، د. عبد الواسع الحميري.
- خطاب الضدّ، مفهومه، نشأته، آلياته، مجالات عمله، د. عبد الواسع الحميري.
- بوراق، رواية، تأليف: بيان سلمان.
- تلك الغيمة الساكنة (سيرة هجرة)، تأليف: بيان سلمان.
- انطولوجيا شعراء النمسا، ترجمة وإعداد: بدل رفو مزوري.
- جولة وجدانية مع القصائد النورانية، للشيخ نور الدين البريفكاني، تقديم وشرح وتعليق:
  عبد الوهاب الكُرمي.
- البخار الذهبي، شيركو بيكه س، المنتخبات الشعرية، ت: مجموعة من الأدباء الكرد.
- أدب الرثاء في بلاد الرافدين، حكمت بشير الأسود.
- درامية النص الشعري الحديث، علي قاسم الزبيدي.
- أمٌ لوهم البياض، قصص، وجيهة عبد الرحمن.
- نداء اللازورد، قصص، وجيهة عبد الرحمن.
- ضلالات إلى سليم بركات، نص طويل، حسين حبش.
- التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، د. أحمد ياسين السليماني.
- في آفاق الكلام وتكلم النص، د. عبد الواسع الحميري.
- التعجيل في قروض النثر، مقالات، سليم بركات.
- إشكالية الحداثة في الفلسفة الاسلامية المعاصرة، دراسة وصفية، د. رواء حسين.
- النور والظلام في شعر البحتري، دراسة، د. نوزاد شكر الميراني.
- صورة العدو في شعر المتنبي، دراسة، د. نوزاد شكر الميراني.
- علم المنطق، الأصول والمبادئ، د. علي حسين الجابري.
- قصائد حب نمساوية، ترجمة وإعداد: بدل رفو مزوري.

- موضوعات في نظرية النحو العربي، دراسات موازنة بين القديم والحديث، د. زهير غازي زاهد.
- الفضاء الشعري عند بدر شاكر السياب، د. لطيف محمد حسن.
- عجرفة المتجانس، شكوك القبل وهواجسها الموصولة، نص شعري، سليم بركات.
- الآلهة، نص شعري، سليم بركات.
- فران الندم، شعر، وليد هرمز.
- الفضاء الشعري الأدونيسي، سيمياء الدال وابتكار مفاتيح المعنى، د. محمد صابر عبيد.
- المفاتيح الشعرية، قراءة أسلوبية في شعر بشار بن برد، د. يادكار الشهرزوري.

تحت الطبع

- رحلة من نابلس الى اسلامبول، عبد القادر ابو سعود المقدسي – تحقيق: د. عماد عبد السلام رؤوف.
- عادلة خاتون، صفحة من تاريخ العراق، د .عماد عبد السلام رؤوف.
- بهجة الاخوان في ذكر الوزير سليمان، محمود بن عثمان الرحبي، تحقيق: د. عماد عبد السلام رؤوف.
- اليارسان او اهل الحق، طائفة باطنية كوردية، توماس بوا – زيبا مير حسيني – محمد موكري – اصلاح عبد الفتاح.
- أسلوبية السرد العربي، مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، د. رشاد كمال مصطفى.
- فقهاء الظلام، سليم بركات، رواية.
- الانزياح في شعر نزار قباني، محمود عبدالمجيد عمر.